

Литературоведение.

Литературное произведение: основные понятия и термины.

Под редакцией Л. В. Чернец

Авторы:

Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтмак, М.М. Гиршман, М.Н. Дарвин, Е.Г. Елина, А.Б. Есин, А.А. Илюшин, О.А. Клинг, И.А. Книгин, Е.Р. Коточигова, А.В. Ламзина, С.А. Мартъянова, Н.Г. Мельников, И.В. Нестеров, В.В. Прозоров, Г.И. Романова, Е.Н. Себина, В.А. Скиба, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, И.В. Фоменко, Л.Н. Целкова, М.И. Шапир, А.Я. Эсалнек, Л.А. Юркина

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге рассматриваются важнейшие понятия, используемые в отечественном литературоведении при анализе литературного произведения; освещаются вопросы его генезиса и функционирования. Это учебное пособие в словарной форме, раскрывающее, в соответствии с требованиями университетской программы, содержание центрального раздела дисциплины «Введение в литературоведение» — учения о литературном произведении. Овладеть системой понятий и терминов значит овладеть языком науки. Это естественное начало пути филолога, «врата» в литературоведение.

Наукой о литературе в XX в. сделано очень многое для адекватного описания такого сложного *эстетического объекта*, каким является литературное произведение. Вряд ли будет натяжкой утверждать, что средоточием интересов ученых разных методологических ориентации (формализм и социологизм 1910—1920-х годов, структурно-семиотические штудии, герменевтический, культурологический и другие подходы) выступает само произведение, его мир, его текст — «чарователь неустанный», «неслабеющий магнит» (В. Брюсов). Инструменты литературоведческого анализа (если говорить об общей тенденции) становятся более тонкими, описание и анализ текста осознаются как движение к *интерпретации* художественного целого. По-видимому, ушло в прошлое обыкновение сначала разбирать «идейное содержание», а потом, если останется время и место, перечислять «художественные особенности». Для авторов этой книги ключевые понятия (определяющие исследовательскую установку) — *художественная целостность, содержательность формы* (хотя и то и другое достигается не всегда даже в классических творениях). Принцип целостности диктует критерии выделения тех или иных единиц в ходе анализа (деталь, стихотворная строка и др.). В пособии нет отдельной статьи, посвященной «содержанию» (тематике, составу идей), но толкование как произведения в целом, его общих свойств и структуры («Художественность», «Образ художественный», «Знак», «Литературное произведение как художественное единство», «Мир произведения», «Композиция», «Язык поэтический», «Стиль»), так и каждого компонента предметного мира, композиционного, стилистического приема

есть уяснение их содержательных, выразительных возможностей. Другой важный принцип — признание *сотворчества читателя*, его участия в порождении содержания произведения — *здесь и теперь*. Образная форма искусства создает объективные предпосылки для различных прочтений произведений любого жанра, даже такого дидактичного, как басня (что, Предвосхищая современные теории художественного восприятия, подчеркивал в прошлом веке А.А. Потебня¹). Открытость текста для интерпретаций не означает, однако, равного достоинства последних: постижение концепции *автора*, погружение в его мировоззрение, в его систему ценностей ос-

тается основным критерием адекватности прочтений. А совершенствование приемов анализа расширяет представление о формах «присутствия» автора в произведении — в частности, помогает увидеть его творческую волю в композиции, расположении образов, в рамочных компонентах (заглавие, концовка и др.) текста.

Отечественная теория литературы переживает время быстрых и резких перемен. С одной стороны, она освобождается от многих догм и мифов (внедряемых настойчиво в течение нескольких десятилетий), от жесткой идеологической опеки, активно взаимодействует с мировым — прежде всего западным — литературоведением (чему способствует, в частности, появление специальных хрестоматий, справочников, словарей²). Осваиваются и целые пласты русской эстетической мысли, опыт литературной критики разной ориентации («органическая», «артистическая», народническая, религиозно-философская и др.), анализируются литературные явления, ранее считавшиеся маргинальными как предмет литературоведения (массовая литература, фактографическая образность: документалистика, мемуары и пр.). Искореняется привычка к автоцензуре при освещении истории эстетики и литературоведения (вспомним, например, ходячую формулировку методологии А.Н. Веселовского в конце 1940-х годов, в разгар антикосмополитической кампании: «компаративист на службе у космополитизма»).

Естественно, приток новых идей, упрочение в литературоведении принципов структуральной поэтики, герменевтики, психоанализа и пр., сопутствующие тем или иным веяниям дискуссии (в настоящее время их наиболее частая тема — постструктурализм), должны находить отражение в преподавании дисциплины «Введение в литературоведение», фундаментальной в процессе «выращивания» филологов. «Безотлагательным представляется внедрение в вузовскую практику,— отмечает В.Е. Хализев,— некоего необходимого для студентов «ядра» сведений, отвечающих составу теории литературы на современном ее этапе»¹.

В то же время ветер перемен грозит и разрушением, если расставание с «призраками» не сопровождается созидательной работой, если утрачивается системность теоретико-литературных построений и открывающиеся познавательные перспективы случайны и фрагментарны. В этих случаях «слов модных полный лексикон» может принести больше вреда, чем пользы, в особенности на стадии приобщения к специальности. Быстрое введение в научный оборот многочисленных терминов, связанных с разными концепциями, и прежде всего калек, часто выступающих синонимами слов, привычных для русской терминологической традиции (ср. *рецепция* и *восприятие*, *нарратив* и *повествование*, *авторская интенция* и *замысел* и пр.), порождает иллюзию обогащения понятийного аппарата, тогда как исследователь просто «переназывает», по выражению А.П. Чудакова², известные понятия. В практике вузовского преподавания, где теоретические конструкции и их словесное оформление проходят многократную, «стоустую» проверку на прочность, важно не просто разъяснять значения терминов, но и воспитывать чувство методологического контекста, мотивирующего выбор синонима. Система терминов возникает на базе системы понятий, последовательной, непротиворечивой концепции литературы и литературного произведения. Конечно, любая, самая продуманная система — «только временный переплет для науки» (Н.Г. Чернышевский)³. И все же именно она организует целое, запечатлевая данный момент в истории литературоведения, того или иного его направления, школы. В учебной же книге, вследствие ее дидактических задач, система совершенно необходима.

Настоящее учебное пособие — результат сотрудничества ученых, представляющих разные научные коллективы: МГУ им. М.В. Ломоносова (А.А. Илюшин, О.А. Клинг, Н.Г. Мельников, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек), РГГУ (С.Н. Бройт-

ман, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа), МПГУ (Е.Н. Себина, Л.Н. Целкова), университетов и педагогических институтов Саратова (Е.Г. Едина, И.А. Книгин, В.В. Прозоров), Твери (И.В. Фоменко), Владимира (С.А. Мартыанова), Донецка (М.М. Гиршман), Сибирского отделения РАН (М.Н. Дарвин), других учреждений. Естественно, трудно говорить о полном единстве взглядов ученых, наследующих разные методологические традиции, сформировавшихся в разных школах, под преимущественным воздействием идей Г.Н. Пospelова (приблизительно половина авторов, включая редактора книги, прошли — прямо или опосредованно — через поспеловскую школу) или А.П. Скафтымова, М.М. Бахтина или Ю.М. Лотмана, Г.О. Винокура или Б.В. Томашевского. При создании коллективного труда важно было определить те исходные позиции подхода к произведению, которые объединяли ученых (или, по крайней мере, не противоречили трактовке данным автором того или иного понятия); споры, сопутствующие редактированию статей, позволили лучше понять друг друга и сблизить некоторые позиции.

В Предисловии хотелось бы сказать о главном. В качестве конститутивной, постоянной функции художественной литературы (опосредующей познавательную, идеологическую, воспитательную и др.) выдвинута *эстетическая*. В соответствии со спецификой эстетического чувства и суждения основное «правило» анализа — бережное отношение к художественной целостности, выявление *содержательности формы* (ни в коем случае — изолированное рассмотрение «содержания» и «формы», «идеи» и «стиля»); в этой связи используются и возможности структурно-семиотического метода. В словесно-художественном образе и произведении в целом подчеркнута потенциальная *многозначность*, провоцирующая различные интерпретации; их сравнительная ценность, мера адекватности или полемичности по отношению к авторской концепции (поскольку о ней можно судить по тексту и внетекстовым связям произведения) также составляют проблематику литературоведения. В произведении, рассматриваемом как художественная система, при анализе различаются *мир (предметный мир)*, *словесный строй* и *композиция*; таким образом, произведение не синонимично его словесному тексту (данный тезис разделяется не всеми авторами). Произведение понимается как *диалог* автора-творца и читателя, участвующего в качестве адресата уже в акте творчества; реальный же читатель — отечественный и иностранный, современник и потомок — определяет судьбу книги.

В составе учебного пособия — сорок пять статей, где предложено толкование понятий и терминов, знание которых необходимо при изучении литературного произведения; особое внимание уделено опорным, ключевым понятиям. Наряду с традиционными терминами: *художественный образ, персонаж, сюжет, композиция, портрет* и *пейзаж, повествование* и *описание, стих* и *проза* и т. д., представлены сравнительно недавно вошедшие в обиход, имеющие пока ограниченную сферу употребления: *архетип, адресат, заглавие, знак, поведение персонажа, текст* (как объект семиотического изучения), *точка зрения*. В то же время в этой книге, посвященной *литературному произведению*, специально не рассматриваются понятия, составляющие в совокупности основной инструментарий анализа *литературного процесса*, а именно: литературные жанры, направления (школы), всемирная (мировая), региональная, национальная литературы, важнейшие стадии их развития и др. Приблизительно треть статей были апробированы в журнале «Русская словесность» (1993—1998 гг.); при подготовке к данному изданию тексты заново проверены, доработаны и дополнены.

В каждой статье раскрываются содержание и объем понятия, кратко прослеживается его история, иллюстрируется его роль при анализе произведения (примеры по большей части взяты из классической литературы, предположительно известной сту-

денту-первокурснику). Показано соотношение понятия и термина: этимология слова, ставшего термином, его возможные различные значения в литературоведении, термины-синонимы. При каждой статье есть избранная библиография, знакомящая как с литературоведческой классикой, так и с современными — часто различными — подходами к данной теме; здесь же даны отсылки к другим статьям настоящего пособия, где трактуются смежные понятия (эта позиция завершает библиографический перечень и набрана курсивом). В некоторых случаях, помимо основного списка, приведены также словари и/или библиографические указатели по соответствующему разделу науки.

Но число терминов и понятий, разъясняемых в книге, не ограничивается сорока пятью, оно превышает семьсот. Все термины даны в сводном указателе. В целях демонстрации взаимосвязей, сцепления понятий избран «кустовой» способ изложения, благодаря чему статьи, оставаясь словарными, в то же время являются главами учебного пособия. Это позволило также снять повторы, неизбежные при отдельном представлении каждого термина. Рассматриваемое в статье понятие (соответствующий термин вынесен в заглавие) выступает в окружении «спутников»: смежных, родственных или, напротив, контрастных понятий; в связи с экскурсами в историческую поэтику используются понятия, отслеживающие динамику литературного процесса. Например, в статье «Литературное произведение как художественное единство» подчеркнута зависимость индивидуального творчества от *стадии* развития литературы, ее *национального* своеобразия, от избранного писателем *жанра* или эстетической программы *литературного направления*, которую он разделяет. В статье «Персонаж» поясняются термины *герой, действующее лицо, характер, тип*; в статье «Цитата» — *реминисценция, аллюзия* и пр. Отношения рода и вида, иерархическая структура понятийной сетки обуславливают во многих статьях более или менее развернутые подсистемы понятий. Например, в статье «Стих» даны определения систем стихосложения, основных размеров и других явлений стихотворной речи. Таким образом, в самой структуре учебного пособия находит отражение структура понятийной системы.

В книге есть два Приложения. Первое — краткий обзор русских словарей по терминологии литературоведения — от «Словаря древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова (1821) до «Литературного энциклопедического словаря» (ЛЭС) под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева (1987). Здесь намечены основные этапы в развитии понятийно-терминологического аппарата отечественного литературоведения. Второе — перечень важнейших отечественных и иностранных изданий: словарей, справочников по теории литературы; названы также некоторые общие библиографические указатели. Вместе с пристатейными библиографиями этот список (естественно, неполный) приглашает к дальнейшему изучению проблем теоретической поэтики, а также к диалогу и сотрудничеству с коллегами.

***В.В. Прозоров* АВТОР**

Автор (от лат. au(s)tor — виновник, основатель, учредитель, сочинитель) — одно из ключевых понятий литературной науки, определяющее субъекта словесно-художественного высказывания.

В современном литературоведении внятно различаются: 1) *автор биографический* — творческая личность, существующая во внехудожественной, первично-эмпирической реальности, и 2) автор в его *внутритекстовом*, художественном воплощении.

Автор в первом значении — писатель, имеющий свою биографию (известен литературоведческий жанр научной биографии писателя, например четырехтомный труд

С.А. Макашина, посвященный жизнеописанию М.Е. Салтыкова-Щедрина¹, и др.), создающий, сочиняющий *другую* реальность — словесно-художественные высказывания любого рода и жанра, претендующий на собственность сотворенного им текста.

В нравственно-правовом поле искусства широкое хождение имеют понятия: *авторское право* (часть гражданского права, определяющая юридические обязанности, связанные с созданием и использованием произведений литературы, науки и искусств); *авторский договор* (договор об использовании произведений литературы, науки и искусств, заключаемый обладателем авторского права); *авторская рукопись* (в текстологии—понятие, характеризующее принадлежность данного письменного материала конкретному автору); *авторизованный текст* (текст, на публикацию, перевод и распространение которого дано согласие автора); *авторская корректура* (правка гранок или верстки, которая выполняется самим автором по договоренности с редакцией или издательством); *авторский перевод* (выполненный автором оригинала перевод произведения на другой язык) и др.

С разной степенью включенности автор участвует в литературной жизни своего времени, вступая в непосредственные отношения с другими авторами, с литературными критиками, с редакциями журналов и газет, с книгоиздателями и книготорговцами, в эпистолярные контакты с читателями и т. д. Сходные эстетические воззрения приводят к созданию писательских групп, кружков, литературных обществ, других авторских объединений.

В стихотворении А.С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) воссоздан диалог романтически одухотворенного автора — поэта с его последовательно практичным, рационалистичным собеседником, убеждающим художника нарушить упоенно-гордое одиночество.

Книгопродавец

Позвольте просто вам сказать:

Не продается вдохновенье,

Но можно рукопись продать.

Что ж медлить? уж ко мне заходят

Нетерпеливые чтецы;

Вкруг лавки журналисты бродят,

За ними тощие певцы:

Кто просит пищи для сатиры,

Кто для души, кто для пера;

И признаюсь — от вашей лиры

Предвижу много я добра.

Поэт Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

Понятие об авторе как лице эмпирико-биографическом и всецело ответственном за сочиненное им произведение укореняется вместе с признанием в истории культуры самоценности творческой фантазии, художественного вымысла (в древних же литературах описания часто принимались за несомненную правду, за то, что было или происходило на самом деле¹). В стихотворении, цитата из которого приведена выше, Пушкин запечатлел психологически сложный переход от восприятия поэзии как вольного и величавого «служенья муз» к осознанию искусства слова как определенного рода творческой *работы*. То был отчетливый симптом *профессионализации* литературного труда, характерный для русской словесности начала XIX в.

В устном коллективном народном творчестве (фольклоре) категория автора лишена статуса персональной ответственности за поэтическое высказывание. Место ав-

тора текста заступает там *исполнитель* текста — певец, сказитель, рассказчик и т. п.² Долгие века литературного и тем более долитературного творчества представление об авторе с разной степенью открытости и отчетливости включалось в универсальное, эзотерически осмысляемое понятие Божественного авторитета, пророческой поучительности, медиативности, освященной мудростью веков и традиций¹. Историками литературы отмечается постепенное возрастание *личностного* начала в словесности, едва заметное, но неотступное усиление роли авторской индивидуальности в литературном развитии нации². Этот процесс, начиная с античной культуры и более отчетливо обнаруживая себя в эпоху Возрождения (творчество Боккаччо, Данте, Петрарки), главным образом связывается с исподволь намечавшимися тенденциями преодоления художественно-нормативных канонов, освященных пафосом сакральной культовой учительности. Проявление непосредственных авторских интонаций в поэтической словесности обуславливается прежде всего ростом авторитета задушевно-лирических, сокровенно-личностных мотивов и сюжетов.

Авторское самосознание достигает апогея в эпоху расцвета *романтического* искусства, ориентированного на обостренное внимание к неповторимому и индивидуально-ценностному в человеке, в его творческих и нравственных исканиях, на живописание тайных движений, на воплощение мимолетных состояний, трудновыразимых переживаний человеческой души.

Автор в его *внутритекстовом* бытии в свою очередь рассматривается в широком и в более конкретном, частном значениях.

В широком значении автор выступает как устроитель, воплотитель и выразитель эмоционально-смысловой *целостности*, единства данного художественного текста, как автор-творец. В сакральном смысле принято говорить о живом присутствии автора в самом творении (ср. в стихотворении Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «...Душа в заветной лире/Мой прах переживет и тленья убежит...»).

Автор, создавший текст, объективно теряет над ним власть, он не волен уже влиять на судьбу своего произведения, на его реальную жизнь в читающем мире. Примечательны в этом отношении последние строки первой главы «Евгения Онегина»:

Иди же к невским берегам, Новорожденное творенье, И заслужи мне славы дань: Кривые толки, шум и брань!

Автор — «виновник» другой, искусственной реальности — внеположен ей. Но постоянные и повсеместные следы его творческой личности хранит произведение как *художественный мир*, им скомпонованный, им организованный, как некая поэтическая структура с ее особым фонографическим осуществлением.

Отношения автора, находящегося вне текста, и автора, запечатленного *в тексте*, отражаются в трудно поддающихся исчерпывающему описанию представлениях о субъективной и всеведущей авторской роли, *авторском замысле*, *авторской концепции* (*идее*, *воле*), обнаруживаемых в каждой «клеточке» повествования, в каждой сюжетно-композиционной единице произведения, в каждой составляющей текста и в художественном целом произведения.

Вместе с тем известны признания многих авторов, связанные с тем, что литературные герои в процессе их создания начинают жить как бы самостоятельно, по неписанным законам собственной органики, обретают некую внутреннюю суверенность и поступают при этом вопреки изначальным авторским ожиданиям и предположениям. Л.Н. Толстой вспоминал (пример этот давно уже стал хрестоматийным), что Пушкин как-то одному из приятелей своих сознался: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». И продолжал так: «То

же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется...»¹

Субъективная *авторская воля*, выраженная во всей художественной целостности произведения, повелевает неоднородно трактовать автора за текстом, признавая в нем в нераздельности и неслиянности эмпирико-бытовые и художественно-созидательные начала. Общепозитическим откровением стало четверостишие А.А. Ахматовой из цикла «Тайны ремесла» (стихотворение «Мне ни к чему одические рати...»):

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Часто своеобразным калейдоскопически-центростремительным текстом становится усердно пополняемая современниками, а затем и потомками «копилка курьезов» — легенд, мифов, преданий, анекдотов о жизни автора². Повышенный интерес может быть привлечен к непроясненным любовным, семейно-конфликтным и другим сторонам биографии, а также к необычным, нетривиальным проявлениям личности поэта. А.С. Пушкин в письме к П.А. Вяземскому (вторая половина ноября 1825 г.) в ответ на сетования своего адресата по поводу «потери записок Байрона» заметил: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции.— Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»¹.

Более конкретные «олицетворенные» авторские внутритекстовые проявления дают веские основания литературоведам внимательно исследовать *образ автора* в художественной литературе, обнаруживать различные формы присутствия автора в тексте. Эти формы зависят от *родовой принадлежности* произведения, от его *жанра*, но есть и общие тенденции. Как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в *рамочных компонентах текста*: *заглавии, эпиграфе, начале и концовке* основного текста. В некоторых произведениях есть также *посвящения, авторские примечания* (как в «Евгении Онегине»), *предисловие, послесловие*, образующие в совокупности своеобразный *мета-текст*, составляющий целое с основным текстом. К этому же кругу вопросов можно отнести использование *псевдонимов* с выразительным лексическим значением: Саша Черный, Андрей Белый, Демьян Бедный, Максим Горький. Это тоже способ построения образа автора, целенаправленного воздействия на читателя².

Пронзительнее всего автор заявляет о себе в *лирике*, где высказывание принадлежит одному *лирическому субъекту*, где изображены его переживания, отношение к «невыразимому» (В.А. Жуковский), к внешнему миру и миру своей души в бесконечности их переходов друг в друга.

Если цикл лирических стихотворений, лирическая поэма или все собрание лирических произведений дают представление о личности поэта, об устойчивом индивидуальном авторском облике, об авторской житейской и поэтической судьбе, то применительно к таким текстovým феноменам в литературной науке XX в. употребляется понятие *лирический герой*, восходящее, в частности, к статье Ю.Н. Тынянова «Блок» (1921). Ю.Н. Тынянов писал: «Блок — самая большая лирическая тема Блока <...> Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постули-

рованный образ. В образ этот персонифицируют все искусство Блока <...>»

Лирический герой, по определению Б.О. Кормана,— это «единство личности, не только стоящее за текстом, но и воплощенное в самом поэтическом сюжете, ставшем предметом изображения,— причем образ его не существует, как правило, в отдельном, изолированном стихотворении: лирический герой — это обычно единство если не всего лирического творчества поэта, то периода, цикла, тематического комплекса»².

С разной степенью полноты авторское лирическое Я может быть передоверено разным героям, или персонажам (так называемая *ролевая лирика*), выражено в *диалоге* героев и т. д.

Особая, игровая разновидность авторского проявления в лирике — *акrostих*, известная с древних времен стихотворная структура, начальные буквы которой составляют имя автора, адресата и др.

Авторские интонации ясно различимы в *авторских отступлениях* (чаще всего — лирических, литературно-критических, историко-философских, публицистических), которые органично вписываются в структуру *этических* в своей основе произведений. Эти отступления обогащают эмоционально-экспрессивные пределы повествования, расширяют сферу идеального, заметно уточняют авторские интенции и одновременно *читательскую направленность* произведения («Евгений Онегин» и «Домик в Коломне» А.С. Пушкина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Василий Теркин» и «Теркин на том свете» А.Т. Твардовского и др.).

В *драме* автор в большей степени оказывается в тени своих героев. Но и здесь его присутствие усматривается в *заглавии*, *эпиграфе* (если он есть), *списке действующих лиц*, в разного рода *сценических указаниях*, *предупреждениях* (напр., в «Ревизоре» Н.В. Гоголя—«Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» и т. п.), в *системе ремарок* и любых других сценических указаний, в *репликах в сторону*. Рупором автора могут быть сами действующие лица: герои *-резонеры* (ср. монологи Стародума в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»), *хор* (от древнегреческого театра до театра Бертольда Брехта) и др. Авторская преднамеренность являет себя в общей концепции и сюжетосложении драмы, в расстановке действующих лиц, в природе конфликтного напряжения и т. д. В инсценировках классических произведений нередко появляются персонажи «от автора» (в кинофильмах по мотивам литературных произведений вводится закадровый «авторский» голос).

С большей мерой включенности в событие произведения выглядит автор в *эпосе*. Лишь жанры автобиографической повести или автобиографического романа, а также примыкающие к ним произведения с вымышленными героями, согретыми светом автобиографического лиризма, предъявляют автора до известной степени непосредственно (в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, «Поэзии и правде» И.В. Гёте, «Былом и думах» А.И. Герцена, «Пошехонской старине» М.Е. Салтыкова-Щедрина, в «Истории моего современника» В.Г. Короленко и др.).

Наиболее же часто автор выступает как *повествователь*, ведущий рассказ от *третьего лица*, во внесубъектной, безличной форме. Со времен Гомера известна фигура *всеведущего автора*, знающего все и вся о своих героях, свободно переходящего из одного временного плана в другой, из одного пространства в другое. В литературе Нового времени такой способ повествования, наиболее условный (всезнание повествователя не мотивируется), обычно сочетается с субъектными формами, с введением *рассказчиков*, с передачей в речи, формально принадлежащей повествователю, *точки зрения* того или иного героя (так, в «Войне и мире» Бородинское сражение читатель видит «глазами» Андрея Болконского, Пьера Безухова). Вообще в эпосе система повест-

повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, и формы ввода «чужой речи» отличаются большим разнообразием. Автор может передоверять свои сюжеты сочиненному им, подставному Рассказчику (участнику событий, хроникеру, очевидцу и пр.) или рассказчикам, которые могут быть, таким образом, персонажами собственного повествования. Рассказчик ведет *повествование от первого лица*; в зависимости от его близости/чуждости к кругозору автора, использованию той или иной лексики некоторые исследователи выделяют *личного повествователя* («Записки охотника» И.С. Тургенева) и собственно рассказчика, с его характерным, узорчатым сказом («Воительница» Н.С. Лескова)¹.

В любом случае объединяющим началом эпического текста является авторское сознание, проливающее свет на целое и на все составляющие художественного текста. «...Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни,— писал Л.Н. Толстой,— есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»². В эпических произведениях авторское начало проступает по-разному: как авторская точка зрения на воссоздаваемую поэтическую реальность, как авторский комментарий по ходу сюжета, как прямая, косвенная или несобственно-прямая характеристика героев, как авторское описание природного и вещного мира, и т. д.

Особый тип повествования создан был в лоне *сатирической* литературы Нового времени с ее иронически, саркастически изображаемыми повествователями — «полугероями, полуавторами»¹.

Образ автора как семантико-стилевая категория *эпического* и *лиро-эпического* произведения целеустремленно осмыслен В.В. Виноградовым в составе разработанной им теории функциональных стилей². Образ автора понимался В.В. Виноградовым как главная и многозначная стилевая характеристика отдельно взятого произведения и всей художественной литературы как отличительного целого. Причем образ автора мыслился прежде всего в его стилевой индивидуализации, в его художественно-речевом выражении, в отборе и осуществлении в тексте соответствующих лексических и синтаксических единиц, в общем композиционном воплощении; образ автора, по Виноградову,— это центр художественно-речевого мира, обнаруживающий эстетические отношения автора к содержанию собственного текста.

Принципиально новая концепция автора как участника художественного события принадлежит М.М. Бахтину. Подчеркивая глубокую ценностную роль в нашем бытии диалога *Я и Другого*, Бахтин полагал, что автор в своем тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость». Всемерно подчеркивалась внутренняя устремленность автора к созданию суверенной *другой* реальности, способной к содержательному саморазвитию. Логика словесно-художественного творчества такова, что автор занят не самоцельной обработкой, но преодолением языка: «Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется»; «Творческое сознание автора-художника никогда не совпадает с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным заданием». По Бахтину, автор, пользуясь языком как материей и преодолевая его как материал (подобно тому, как в руках скульптора мрамор перестает «упорствовать как мрамор» и, послушный воле мастера, выражает пластически формы тела), в соответствии со своим внутренним заданием выражает некое новое содержание³.

Особой остроты проблема автора достигает в связи с всегда актуальными и спорными задачами *интерпретации* литературного произведения, аналитико-

эмоциональным проникновением в художественный текст, в связи с непосредственным читательским восприятием художественной словесности. В современной культуре общения с художественным текстом определились две основные тенденции, имеющие давнюю и сложную родословную.

Одна из них признает в диалоге с художественным текстом полное или почти полное всевластие *читателя*, его безусловное и естественное право на свободу восприятия поэтического произведения, на свободу от автора, от послушного следования авторской концепции, воплощенной в тексте, на независимость от авторской воли и авторской позиции. Восходя к трудам В. Гумбольдта, АЛ. Потебни, эта точка зрения нашла свое воплощение в работах представителей психологической школы литературоведения XX в. АГ. Горнфельд писал о художественном произведении: «Завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игрищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть <...> каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор...»¹. Ю.И. Айхенвальд предлагал свою на этот счет максиму: «Никогда читатель не прочтет как раз того, что написал писатель»².

Крайнее выражение обозначенной позиции заключается в том, что авторский текст становится лишь предлогом для последующих активных читательских рецепций, литературных перелицовок, своевольных переводов на языки других искусств и т. п. Осознанно или непреднамеренно оправдывается при этом самонадеянный читательский категоризм, беспелляционность суждений. В практике школьного, а подчас и специального филологического образования рождается уверенность в безграничной власти читателя над художественным текстом, тиражируется выстраданная М.И. Цветаевой формула «Мой Пушкин», и непроизвольно является на свет другая, восходящая к гоголевскому Хлестакову: «С Пушкиным на дружеской ноге».

Во второй половине XX в. «читателецентристская» точка зрения была доведена до своего крайнего предела. Ролан Барт, ориентируясь на так называемый постструктурализм в художественной словесности и филологической науке и *объявляя* текст зоной исключительно языковых интересов, способных приносить читателю главным образом игровое удовольствие и удовлетворение, утверждал, что в словесно-художественном творчестве «теряются следы нашей субъективности», «исчезает всякая самотождественность и в первую очередь телесная тождественность пишущего», «голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть». Художественный текст, по Р. Барту,— внесубъектная структура, и соприродный самому тексту хозяин-распорядитель — это читатель: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»³. Вопреки своей самолюбивой эпатажности и экстравагантности, концепция *смерти автора*, развиваемая Р. Бартом, помогла сосредоточить исследовательское филологическое внимание на глубинных семантико-ассоциативных корнях, предшествующих наблюдаемому тексту и составляющих его не фиксируемую авторским сознанием генеалогию («тексты в тексте», плотные слои невольных литературных реминисценций и связей, архетипические образы и др.).

Другая тенденция исследовательского и читательского общения с художественным текстом имеет в виду принципиальную *вторичность читательского творчества*. В русской эстетической традиции эта тенденция восходит к пушкинскому призыву судить писателя «по законам, им самим над собою признанным»¹.

А.П. Скафтымов в статье 1922 г. «К вопросу о соотношении теоретического и

исторического рассмотрения в истории литературы», отмечал: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»². Связь писателя и читателя обоюдная, обратная. И если читателю нравится/не нравится тот или иной автор, то, следовательно, в первую очередь сам читатель пришелся/не пришелся автору, что называется, по вкусу, не стал интересным для автора собеседником-сопереживателем. Свое действительно *последнее слово* автор в произведении уже сказал. У литературного текста, при всей его сложной многозначности, есть объективное художественно-смысловое ядро, и автор самим произведением, всей его многоуровневой структурой метит, выбирает *своего* читателя, терпеливо дожидается его и с ним ведет доверительный диалог. «Состав произведения,— писал А.П. Скафтымов,— сам в себе носит нормы его истолкования»³. По мысли Бахтина, автор вступает в отношения с читателем не как конкретное биографическое лицо, не как другой человек, не как литературный герой, но прежде всего как «принцип, которому нужно следовать». В художественном мире автор, по Бахтину,— «авторитетный руководитель» читателя⁴.

Проблема автора продолжает оставаться одной из самых остро дискуссионных в литературоведении конца XX в.

Л.В. Чернец АДРЕСАТ

Трудно переоценить роль читающей публики в литературном процессе: ведь от ее одобрения (путь молчаливого), возмущения или полного безразличия зависит судьба книги. Споры читателей о характере героя, убедительности развязки, символике пейзажа и пр.— вот лучшее свидетельство о «жизни» художественного сочинения. «Что касается до моего последнего произведения: «Отцы и дети», я могу только сказать, что стою сам изумленный перед его действием»,— пишет И.С. Тургенев П.В. Анненкову¹.

Но читатель заявляет о себе не только тогда, когда произведение завершено и предложено ему. Он присутствует в сознании (или подсознании) писателя в самом акте творчества, влияя на результат. Иногда же мысль о читателе оформляется как художественный образ.

Для обозначения участия читателя в процессах творчества и восприятия используют различные термины: в первом случае — *адресат* (*воображаемый, имплицитный, внутренний читатель*); во втором — *реальный читатель* (*публика, реципиент*). Кроме того, выделяют *образ читателя* в произведениях². Здесь речь пойдет о читателе-адресате творчества, некоторых смежных проблемах (в основном на материале русской литературы XIX—XX вв.).

Это понятие введено в литературоведческий аппарат в 1920-е годы; в работах А.И. Белецкого, В.Н. Волошинова «воображаемый читатель» (слушатель) противопоставлен «реальному». В 1922 г. А.И. Белецкий предложил классификацию читательских групп, в которой первыми идут «фиктивные», или «воображаемые», собеседники писателя (чаще всего не совпадающие с реально существующими современниками). При этом «воображаемый читатель» осознавался ученым не как факультативный (характерный, например, для творчества А.С. Пушкина, Н.А. Некраева, О.Э. Мандельштама, у которых есть стихи, суждения о своем читателе), но как неизбежный соучастник создания произведения, влияющий на его стиль. «Изучая поэтов, мы редко учитываем

этих воображаемых собеседников; а между тем именно они помогли бы нам часто в наших усилиях понять и приемы творчества, и всю поэтику поэта; в каждом художественном произведении... скрыт более или менее искусно императив; всякая речь всегда имеет в виду воздействие»³.

В 1926 г. В.Н. Волошинов (М.М. Бахтин), рассматривая «высказывание» (к которому отнес и художественное произведение) как социальное общение, подчеркнул стилеобразующую функцию «того слушателя, который учитывается самим автором...»⁴.

Выделение «воображаемого читателя» («адресата») в качестве предмета специального изучения подчеркивает *диалогическое* начало творчества, его направленность на читателя. Художественный текст предстает как воплощение определенной программы *воздействия* (воздействие произведения следует отличать от его *восприятия*, где активной стороной выступает читатель).

Здесь уместна аналогия с ораторской речью, главная цель которой — убедить слушателя. По Аристотелю, «речь слагается из трех элементов: из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)». Поскольку обсуждаемые вопросы допускают «возможность двоякого решения», нужно воздействовать и на ум, и на чувства слушателя. Отсюда вытекает важность для оратора знания человеческой природы (страсти, нравы, добродетели и пороки) и особенностей *данного* слушателя. Так, следует по-разному говорить с людьми разного возраста: юноши «живут более сердцем, чем расчетом», старики «более руководятся расчетом, чем сердцем», в зрелые же годы во всем держатся «надлежащей меры». Мощное средство воздействия — стиль, в частности и выбор эпитета, метафоры: «...можно создавать эпитеты на основании дурного или постыдного, например, [эпитет] «матереубийца», но можно также создавать их на основании хорошего, например, «мститель за отца»¹.

Всякое сравнение хромает: оратор твердо знает, чего хочет, писатель — сравнительно редко («Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю»², — признается Тургенев А.А. Фету); в художественной литературе, в отличие от риторической практики, адресат обычно резко не совпадает с реальным читателем. Эти различия усугубляются различиями каналов коммуникации, огромной ролью посредников (издателей, редакторов, книготорговцев и т. п.) в мире печатного слова. Е.А. Баратынский противопоставлял древнегреческим ораторам и «питомцам муз», выступающим непосредственно перед слушателями, современных авторов, вверяющих судьбу своего сочинения печатному станку:

Но нашей мысли торжищ нет, Но нашей мысли нет форума!.. Меж нас не ведает поэт, Высок полет его иль нет, Велика ль творческая дума.

(«Рифма»)

И все-таки сходство между этими двумя искусствами слова есть: обдумывая предмет речи (*inventio*), ее построение (*dispositio*) и стилистику (*elocutio*)¹, и оратор, и художественный писатель добиваются воздействия речи.

Ценный материал для уяснения «воображаемых читателей» — высказывания на эту тему самих писателей (в письмах и дневниках, статьях, а также в составе произведений). В совокупности они дают очень пеструю картину, свидетельствуют о широте диапазона адресатов. Так, Л.Н. Толстой любил называть свои романы «всеобщими», или «совокупными письмами», следуя понравившемуся ему выражению: «Une composition est une lettre, qu'on e'crit a tous ses amis inconnus» (фр.: Сочинение — это письмо, обращенное ко всем неизвестным друзьям). Но в 1887 г., в период написания «Народ-

ных рассказов», адресатом Толстого был «не литератор, редактор, чиновник, студент и т. п., а 50-летний хорошо грамотный крестьянин», перед которым «не станешь говорить пустого и лишнего, а будешь говорить ясно, сжато и содержательно». «Für Wenige» (нем.: «Для немногих») — так назвал один из своих сборников стихотворных переводов В.А. Жуковский; в круг этих «немногих» входили родственные женские души — «очень привлекательный адрес творчества»⁴. К.И. Чуковский «никогда не дерзнул бы приступить к сочинению... «Мойдодыров», если бы не попытался дознаться заранее, каковы потребности и вкусы малолетних «читателей»; в результате он вырабатывает «шесть заповедей» для детских поэтов (первая из них — словесная пластинка: «в каждой строфе, а порою и в каждом двустишии должен быть материал для художника»)⁵.

Гипотетическим читателем может стать (обычно в ситуации конфликта писателей с публикой) *потомок*, как у Е.А. Баратынского: «...И как нашел я друга в поколеньи, / Читателя найду в потомстве я» («Мой дар убог, и голос мой не громок...»). Или у М. Цветаевой:

Разбросанным в пыли по магазинам (Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

(«*Моим стихам, написанным так рано...*»)

Выделение этих трех задач сочинения традиционно объединяло -«поэтики» и «риторики». Комментатор «Поэтики» Ю.Ц. Скалигера (1561) МЛ. Андреев отмечает «...процесс создания литературного произведения расчленяется на *inventio*» (у ритора — разбор материала, у поэта — выбор темы), «*dispositio*» (композиционная организация темы), «*elocutio*» (словесное выражение — отбор и сочетание слов, поэтических фигур и тропов). (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 512.)

Однако мысль или мечта о своем читателе (пусть будущем) не всегда сопутствуют творчеству. В высказываниях писателей можно встретить противоположные суждения на этот счет. Литературную деятельность без уверенности в восприимчивости читателя М.Е. Салтыков-Щедрин сравнивал с «беспредельным полем, поросшим волчцом, на обнаженном пространстве которого бесцельно раздается голос, вопиющий в пустыне» (цикл «Мелочи жизни»). Тем более он ценил редкого «читателя-друга», сильно теснимого «читателем-ненавистником», «солидным» и «простецом» (такова предложенная в этом же цикле классификация). После закрытия «Отечественных записок» (1884) сатирик с великой болью писал: «Вижу, что связь моя с читателем прервана, а я, признаться, только и любил, что эту полуотвлеченную персону, которая называется "читателем"»¹.

Совсем другое умонастроение у Оскара Уайльда, писавшего примерно в то же время (в 1890 г.) в связи с нападками критики на роман «Портрет Дориана Грея» (будто бы развращающий публику) следующее: «Художник работает, целиком сосредоточась на изображаемом предмете. Ничто другое его не интересует. О том, что скажут люди, он не думает, ему это и в голову не приходит! Он поглощен своей работой. К мнению других он равнодушен. Я пишу потому, что писать для меня — величайшее артистическое удовольствие. Если мое творчество нравится немногим избранным, я этому рад. Если нет, я не огорчаюсь. А что до толпы, то я и не желаю быть популярным романистом. Это слишком легко»².

Но декларируемое Уайльдом безразличие к реальному читателю не есть безразличие к художественной структуре и ее воздействию, силу которого автор — *первый* читатель своего текста — проверяет на себе. «Добывайте золото просеиванием, — со-

ветует Л.Н. Толстой А.А. Фету, сочинившему рассказ «Семейство Гольц». — Просто сядьте и весь рассказ сначала перепишите, критикуя сами себя...»³ По словам И.А. Бунина, «написание каждого слова в «Войне и мире» есть в то же время и строжайшее взвешивание, тончайшая оценка этого слова»⁴.

Установка на самовыражение *par excellence* обычно сочетается с представлением о некоем *идеальном читателе*—alter ego автора. А.С. Грибоедов поясняет П.А. Катенину, пенявшему—исходя из норм классицизма—на произвольную связь сцен в «Горе от ума»: «Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую: раз зеваюсь и вон бегу из театра»⁵. Л.Н. Толстой, работая над «Детством», готовился к самому строгому суду: «Всякий писатель для своего сочинения имеет в виду особенный разряд идеальных читателей. Нужно ясно определить себе требования этих идеальных читателей, и ежели в действительности есть хотя во всем мире два таких читателя — писать *только для них*»¹.

Наличие адресата вытекает уже из *коммуникативной* функции высказывания, письма. «От авторов непосредственно не зависит, кто прочтет написанное ими. Однако отношение к читателю, опосредованное адресатом, имманентно акту письма»², — подчеркивает М. Науман в своей критике *монологической* концепции творчества. Невозможность публикации обычно переживается автором как трагедия (Н.Г. Чернышевский, М.А. Булгаков, АИ. Солженицын).

Суждения писателей о предполагаемом читателе — источник авторитетный и важный; сбор и систематизация подобных материалов — необходимый этап литературоведческого исследования. Но этот источник достоверен скорее в *психологическом*, чем в фактическом отношении. Разве не адресуется Баратынский в своих стихах, помимо неизвестного «далекого моего потомка», к хорошо известной ему поэтической братии, и прежде всего к А.С. Пушкину, его внимательнейшему читателю и почитателю? В письмах Пушкина — россыпь замечаний о друге-поэте; вот одно из них: «Баратынский — прелесть и чудо, «Признание» — совершенство. После него никогда не стану печатать моих элегий...» (из письма к А.А. Бестужеву от 12 января 1824 г.)³. А в «Евгении Онегине» автор вспоминает именно «певца Пиров и грусти нежной», когда мечтает об идеальном переводе на русский язык «иноплеменных слов» письма Татьяны (гл. 3, строфа XXX).

Залогом будущего широкого признания творчества писателя, тех или иных его произведений, недооцененных современниками, и звучат одинокие дружественные голоса. То, что Баратынский «ржет и бьется» при чтении «Повестей Белкина», придает Пушкину решимости опубликовать их⁴.

Изучение ближайшего литературного окружения (микросреды) писателя, его первых читателей, мнением которых он особенно дорожил (как Пушкин — судом П.А. Вяземского, Тургенев — П.В. Анненкова, Толстой — Н.Н. Страхова), позволяет конкретизировать черты *адресата*, так или иначе всегда соотносимого с *реальным читателем*.

Эволюция мировоззрения и творчества обычно сопровождается изменениями микросреды и — как следствие — «переадресовкой» произведений. По выводам А.И. Белецкого, для Н.А. Некрасова в 1840—1850-е годы воображаемый читатель — «это некое собирательное лицо, с отдельными чертами Тургенева, Боткина, Дружинина, Анненкова — идеалист, эстет и сибарит; при всем желании быть самостоятельным Некрасов его боится <...> Но с 50-х и 60-х годов рядом с этим собеседником в воображении Некрасова начинает вырисовываться другой, уже воплощенный однажды в фигуре гражданина в известном стихотворении; это тоже строгий критик, но в то же время

учитель, указующий путь; опять образ, сотканный из реальных элементов — из образов Чернышевского, Добролюбова, революционной молодежи 60-х гг., Тиртеем которой Некрасову хотелось быть во что бы то ни стало. А за этими двумя собеседниками встает грандиозная фигура третьего, отношения с которым у Некрасова один критик характеризовал как роман; этот Третий — народ, образ трогательный и загадочный, гораздо менее реальный, чем предыдущие: тот далекий неизвестный друг, мысль о котором окрыляет музу Некрасова для самых энергических ее взлетов»¹.

Идейные искания поэта, известные по биографическим и прочим материалам, непосредственно запечатлены в *художественных текстах*; анализ воплощенной в них программы определенного, адресного воздействия — главный аргумент при реконструкции гипотетического читателя. «Программа» воздействия произведения заведомо уже его *потенциала восприятия*, в раскрытии которого участвует многоликий и неожиданный реальный читатель — «все неизвестные друзья» (по любимому выражению Толстого): и современники, и потомки. Произведение же создается *здесь и теперь* и ориентировано на читателя, способного его понять. Уже начало {заглавие, жанровое обозначение, первый абзац} создает определенный *горизонт ожидания*, который может соответствовать или не соответствовать объему культурной памяти, эстетическим нормам, привычным ассоциациям, наконец, жизненному опыту читателя². Важнейшим регулятором эстетической коммуникации выступает *жанровое обозначение* произведения; французский исследователь П. Колер даже сравнил жанры с «контрактами между производителями и потребителями искусства»¹. Многие жанровые концепции сосредоточены на *коммуникативной*, «прагматической» функции жанров, на том, как писатели учитывают ожидания, которые вызывают у публики слова «роман», «комедия», «мелодрама» и пр.².

Используемые в произведении «коды» (в частности, система иносказаний, *цитаты, твердые формы* стиха), могут быть не поняты или просто не замечены недостаточно подготовленным читателем. Так, запах конопли в «Асе» или в «Бежином луге» Тургенева пробуждает чувство родины именно в русском сердце. Мотив бледности в портретных характеристиках главных героев повести Пушкина «Метель» предполагает в читателе ироническое отношение к романтическим штампам. Сонет, терцины, октава адресованы знатокам *строфики*, чутким к *семантическому ореолу твердых форм*; не узнавшая читателем *метрическая цитата* может обернуться непониманием общего замысла стихотворения (ср. «На смерть Жукова» И.А. Бродского и «Снигирь» Г.Р. Державина). «Urbi et orbi» (лат.: Городу и миру) — само название этой книги стихов В. Брюсова ограничивает число его гипотетических читателей. Обилие *реминисценций* в «Улиссе» Дж. Джойса отсылает к «Одиссее» Гомера. А семантику цвета у символистов поймет только посвященный, знающий соответствующий код («Нельзя путать *красное с пурпурным*. Здесь срываются <...> Пурпуровый цвет ноуменален, а красный феноменален», — пародировал А. Белый беседу двух теософов³).

Но самое серьезное препятствие на пути к пониманию авторской концепции — не семиотического, а *идейного, экзистенциального* свойства. Это различие системы нравственных ценностей, мировоззрения в целом, жизненного опыта и пр., очень ярко и бурно проявляющееся обычно в читательских дискуссиях, например в неприятии многими группами читателей «безнравственных» романов («Герой нашего времени», «Госпожа Бовари», «Портрет Дориана Грея», «Улисс»)⁴.

Соответствие произведения типическим горизонтам ожидания публики, конечно, способствует его успешному *функционированию*, однако одновременно грозит быстрым забвением сочинения, где все слишком привычно и узнаваемо (использование

жанрово-тематических канонов — в эпоху господства индивидуальных стилей — особенно характерно для *массовой литературы*). Художественные открытия, как правило, на первых порах осложняют восприятие: влекут за собой смену и расширение читательского горизонта, развивают и воспитывают вкус. Так было, например, с «Повестями Белкина» Пушкина, полемичными по отношению к господствовавшим в 1830 г. романтическим и иным стереотипам (Белкин, как сказано в предисловии «От издателя», страдал «недостатком воображения»).

Желая быть понятыми, писатели нередко прибегают к *автоинтерпретациям*, *автокритике* (в особенности если произведение остропроблемное, экспериментальное в жанрово-стилевом отношении). Они пишут статьи, выступают с докладами: «По поводу «Отцов и детей» Тургенева», «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» Толстого», «Введение к «Волшебной горе», «Доклад для студентов Принстонского университета» Т. Манна.

Этой же цели служат вводимые в текст произведения *отступления* на литературные темы, создание *образа читателя* («История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, «Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Что делать?» Чернышевского, «Господа ташкентцы» Салтыкова-Щедрина, «За далью — даль» Твардовского).

Традиционная зона автоинтерпретации — *рамочные компоненты текста*: *заглавия* и *подзаголовки*, *эпиграфы* и *посвящения*, *авторские предисловия*, *послесловия*, — и даже *примечания* («Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина). Часто эти предисловия, послесловия, примечания лукавы и двусмысленны, и именно в этом качестве они компоненты художественного целого (таково, например, предисловие Сервантеса к «Дон Кихоту»). Иногда же это прямая мистификация: так, В. Набоков предпослал «Лолите» предисловие за подписью некоего Джона Рэя, доктора философии. С этим подставным рецензентом, озабоченным вопросами нравственности и их трактовкой в романе, автор вступает в полемику в послесловии к «Лолите» (изд. 1958 г.). Суждения Джона Рэя, введенные в структуру книги, — это предвосхищение типической читательской реакции, скорее положительной, чем отрицательной (рецензент подчеркивает в «Лолите» «нравственное ее воздействие на серьезного читателя»), но нимало не радующей автора: «...что бы ни плел милый Джон Рэй, «Лолита» вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением...».

Все эти формы автоинтерпретации: прямые и косвенные, прямодушные и лукавые, изощренные — можно рассматривать как пути к реальному читателю, борьбу за него, за его приближение к желанному адресату.

А.Я. Эсалнек АРХЕТИП

Архетип (от гр. archetypes — первообраз, модель) — понятие, зародившееся и обоснованное в работах швейцарского ученого К.Г. Юнга, занимавшегося изучением психики, в особенности соотношения сознательной и бессознательной сфер. Руководствуясь идеей «открыть тайну человеческой личности»¹, Юнг пришел к мысли, что при изучении человека нельзя принимать во внимание только его сознание, считая его единственной формой психологического бытия¹. Бессознательное — это объективное свойство психики. При этом различают индивидуальное бессознательное, которое открыто З. Фрейдом, чья концепция представлена в разных его работах, но наиболее целостно и систематизированно — во «Введении в психоанализ»², и коллективное бессознательное, обнаруженное К. Юнгом сначала в процессе анализа сновидений («сон

— сигнал из бессознательного»), а затем некоторых видов деятельности (обряд, ритуал) и художественного творчества (миф, легенда, сказка). Коллективное бессознательное как бы концентрирует в себе «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека»³. Иначе говоря, коллективное бессознательное впитывает психологический опыт человека, длящийся многие века. «Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков»⁴. Тем самым они хранят память о прошлом, т. е. архетипическую память.

В ходе анализа психики во всей ее полноте Юнг обосновал понятие «архетипа». Оно определялось им по-разному, но формулировки фактически дополняли и уточняли друг друга. Архетип — это находящиеся априори в основе индивидуальной психики инстинктивные формы, которые обнаруживаются тогда, когда входят в сознание и проступают в нем как образы, картины, фантазии, достаточно трудно определяемые: «Следует отказаться,—писал ученый,—от мысли, что архетип можно объяснить <...> Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык»⁵. Между тем Юнг выделил несколько архетипов и дал им соответствующие имена. Наиболее известны архетипы *анима* (прообраз женского начала в мужской психике) и *анимус* (след мужчины в женской психике). Архетип *тень* — это бессознательная часть психики, которая символизирует темную сторону личности и персонифицирует все то, что человек отказывается принимать в самом себе и что он прямо или косвенно подавляет, как-то: низменные черты характера, всякого рода неуместные тенденции и т. п. Поэтому тень оказывается источником двойничества. Весьма значимым является архетип под названием *самость* — индивидуальное начало, которое, по Юнгу, может редуцироваться под воздействием внешней жизни, но очень важно тем, что таит в себе «принцип определения себя в этом мире»⁶. Самость и служит предпосылкой и свидетельством целостности личности. Существенны архетипы *дитяти*, *матери*, *мудрого старика* или *старухи*.

Одновременно с открытием бессознательной сферы психики Юнгом была зафиксирована полярность психических структур, т. е. наличие противоположностей, противоречий, что с наибольшей отчетливостью проявляется в архетипе тени. Существование подобного рода противоречий было подтверждено исследованиями лингвистов, в частности Р. Якобсона, а также этнологов и антропологов, в особенности работами крупнейшего французского ученого Клода Леви-Стросса. Изучая бесписьменные культуры и характер мыслительных операций их носителей, Леви-Стросс отметил тенденцию к сопоставлению полярных качеств и признаков и выявил многочисленные бинарные оппозиции в ходе обобщающей работы мысли, такие, как: сухое/влажное, сырое/вареное, далекое/близкое, темное/светлое и т. д. Ученый изложил свои мысли в фундаментальном труде «*Mythologiques*» (т. 1—4), опубликованном во Франции (Париже) в 1964—1971 гг., а также в ряде других работ, таких, как «Печальные тропики», «Неприрученная мысль» и др.¹

Архетипы, заложенные в психике, реализуются и обнажают себя в разных формах духовной деятельности, но более всего дают о себе знать *в ритуале* и *мифе*. Важнейшими ритуалами (обрядами) являются: инициация, т. е. посвящение юноши во взрослое состояние; календарное обновление природы; умерщвление вождей-колдунов (этот ритуал описан Д. Фрэзером в книге «Золотая ветвь»²); свадебные обряды.

Как источник архетипов рассматривают мифы разных народов. В их числе космогонические мифы (о происхождении мира), антропо-, тонические (о происхождении человека), теогонические (о происхождении богов), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света) и др.³ При всем многообразии мифов основная

направленность большинства из них — описание процесса творения мира. И важнейшая фигура здесь — творец, демиург, в качестве которого выступает так называемый первопредок, культурный герой. Он выполняет функции устроителя мира: добывает огонь, изобретает ремесла, защищает род и племя от демонических сил, борется с чудовищами, устанавливает обряды и обычаи, т. е. вносит организующее начало в жизнь рода или племени. Наиболее известным культурным героем в греческой мифологии является Прометей. Именно такой герой становится одним из важнейших *архетипических образов*, встречающихся в трансформированном виде в различных произведениях мировой литературы. Всемирная мифология рождает, конечно, множество других архетипов, выступающих и в виде героя, и в виде действия или предмета, например чудесного рождения, коня, меча и т. п.

При изучении архетипов и мифов используется целый ряд понятий и терминов: мифологема (содержание понятия близко архетипу), архетипическая (или архаическая) модель, архетипические черты, архе-хдашческие формулы, архетипические мотивы. Чаще всего архетип отождествляется или соотносится с *мотивом*.

Понятие мотива было введено АН. Веселовским и определялось как «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»¹. В качестве примеров архаических мотивов он называет: представление солнца оком, солнца и луны братом и сестрой, молнии как действия птицы и т.д. На некоторые из них ссылается В. Пропп в известной работе «Морфология сказки»². Е.М. Мелетинский считает, что под архетипическим мотивом следует подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл»³. «Полный сюжет» включает в себе клубок мотивов. Ученый предлагает свою классификацию архетипических мотивов. В их числе — попадание во власть демонического существа, приобретение чудесного помощника, женитьба на царевне, путешествие и многие другие. По словам Е. Мелешнского, «миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием»⁴. При этом вновь отмечается парность или даже полярность мотивов, отражающая полярность мыслительных операций-обобщений. Например, двойник/близнец, действие/противодействие, похищение/обретение и т. п.

Архетипичность, имеющая мифологические корни и обнаруживающаяся на ранних этапах существования искусства, или, как сейчас говорят, в дорефлексивный период, дает о себе знать и в более поздние сроки. При этом архаические мотивы классической мифологии расширяются, видоизменяются и, начиная со средних веков, нередко сочетаются с христианско-мифологическими, сформировавшимися в лоне библейской мифологии.

Пронизанность литературы и искусства в целом (живопись, скульптура, музыка) архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования. Не используя данную терминологию, представители мифологической школы XIX в. (В. и Я. Гриммы, В. Буслаев, А. Афанасьев и др.), опиравшиеся на философские идеи Ф. Шеллинга и А. и Ф. Шлегелей, в сущности, исходили в своих исследованиях из идеи архетипичности фольклора; они объясняли многие явления в фольклоре разных народов древнейшей мифологией, а содержание самих мифов — обожествлением явлений природы, например светил (солярная теория) или грозы (метеорологическая теория), а также поклонением демоническим существам и силам.

Особенно активно понятием архетипа пользуются ученые, представляющие так

называемую ритуально-мифологическую школу, сложившуюся еще в 30-е годы нашего века, пережившую расцвет в 50-е и входящую в научную парадигму и в настоящее время. К ученым данной ориентации относятся Г. Мэррей («Становление героического эпоса», 1907), М. Бодкин («Архетипические образы в поэзии», 1934), Н. Фрай («Анатомия критики», 1957), а также М. Кэмпбелл, Р. Карпентер, Ф. Ферпоссон, В. Трои и др. Большинство из них придают особое значение работам Д. Фрэзера, в которых исследованы ритуалы, связанные с обновлением жизни, и стремятся возвести содержание самых различных произведений к ритуальным истокам. Например, изображение судьбы молодого человека в массе романов XIX—XX вв.—к обряду инициации; появление персонажей, наделенных противоречиями,— к архетипу бога и дьявола; отождествление героев трагедий Софокла и Шекспира (Эдипа и Гамлета) и даже романов Стендаля и Бальзака (Жюльена Сореля и Люсьена де Рюбам-пре) с козлами отпущения, приносившимися в жертву богам во время соответствующего ритуала.

Особенно активно архетипический подход проявляется при анализе творчества таких писателей, как Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка. Ориентированность на поиски архетипических начал в романе XX в. связана с разочарованием в историзме, в идее прогресса и с желанием «выйти» за пределы конкретного исторического зрени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов. Что касается самих писателей, то они, сознательно или неосознанно, дают материал для подобной трактовки, представляя своих героев (Блум в «Улиссе» Джойса или Ганс Касторп в «Волшебной горе» Т. Манна) как ищущих ответы на вечные, метафизические вопросы и являющихся носителями как бы вечной и единой человеческой сущности, а также различных антиномических сил, таящихся в человеческой душе. Отсюда —отказ от внешнего действия, т.е. явной событийности, и сосредоточенность на действии внутреннем, размышлениях, медитации, порождающих так называемый «поток сознания». Интерес к глубинным слоям человеческой психики был присущ и русским писателям XIX—XX вв., в частности Ф. Достоевскому, И. Бунину, Л. Андрееву, А. Белому и др.

Серьезное внимание к архетипичности в искусстве характерно и для современных исследователей русской литературы прошлого и нынешнего веков. Архетипы находят в творчестве самых разных писателей, но, конечно, в трансформированном виде. Ю. Лотман выделяет ряд архетипов в произведениях Пушкина, например архетипический мотив стихии, метели, дома, кладбища, статуи, а кроме того, оппозицию образов разбойника —покровителя или погубителя —спасителя¹. Особенно богато архетипическими мотивами творчество Гоголя, Достоевского и Белого. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» очевиден архетип ритуально-праздничного веселья, иначе называемый карна-вальностью; в «Тарасе Бульбе» можно увидеть архетип поединка отца с сыном и почувствовать атмосферу эпического времени, а в петербургских повестях — архетипическую оппозицию Севера и Юга². В разных произведениях Достоевского явно проступают архетипы двойника, космоса и хаоса, своего и чужого, героя и антигероя, добра и зла и т. д. Их наличие отмечают М. Бахтин, Е. Мелетинский, В. Топоров, В. Ветловская³. Идеологемами пропитан роман А. Белого «Петербург»⁴.

Присутствие архаических и мифологических мотивов несомненно в произведениях таких современных писателей, как Г. Маркес («Сто лет одиночества»), Ч. Айтматов («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Плаха» и др.), В. Распутин («Прощание с Матерой») и др. Их источником является в первую очередь народная культура и составляющие ее песни, легенды, сказания, мифы.

Примером глубоко мотивированного использования древних сказаний и иных архетипически значимых форм культуры и быта является роман Айтматова «И дольше века длится день». Роман начинается и завершается изображением похорон одного из героев, которые воспринимаются и автором, и героями как очень важная и священная церемония, полная глубокого человеческого и сакрального смысла. Ритуал начинается с определения места погребения, в качестве которого выбрано старинное кладбище Ана-Бейит. Здесь, согласно преданию, покоится прах Найман-Аны, чья судьба воссоздается в легенде о завоевании сарозекских земель племенем жуаньжуаней, о пленении ими ее сына Жоламана, о превращении его в манкурта и убийстве им собственной матери. Однако погребение, к глубокой скорби, происходит не на кладбище, а в сарозекской степи: на месте кладбища возник космодром.

Такое завершение сюжетного действия, а тем самым жизненного круга, пройденного Казангапом, подчеркивает нарушение естественного, соблюдавшегося веками обряда проводов человека в иной мир и вместе с тем трагичность судьбы человека, лишенного возможности найти последнее пристанище рядом со своими предками. Драматизм в настроениях другого героя, Едигея, глубоко переживающего смерть друга и печальные обстоятельства его похорон, подкрепляется ассоциацией с судьбой персонажей другой легенды, записанной Куттыбаевым,—легенды о любви старого певца Раймалы-аги и молодой певицы Бегимай. Кроме того, жизнь героев протекает на фоне и в соприкосновении с жизнью природы и «братьев наших меньших», таких, как рыжая лисица, коршун-белохвост и, главное, верблюд Буранный Кя-ранар. Олицетворение природного мира и его обитателей, подчеркивание общности судьбы людей и животных, выявление драматических и трагических моментов в восприятии окружающего — все это свидетельство единства мироздания, взаимосвязи всех его граней и пронизанности его архетипическими ситуациями, образами, мотивами.

Понятие «архетип» как инструмент исследования позволяет увидеть многие существенные стороны в содержании художественных произведений, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась.

Е.Р. Коточигова ВЕЩЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

Материальная культура (от лат. *materia* и *cultura* — возделывание, обрабатывание) как совокупность предметов, создаваемых человеком, входит в *мир произведения*. Однако для обозначения изображаемых в литературе предметов материальной культуры нет единого термина. Так, А. Г. Цейтлин называет их «вещами», «детальми житейской обстановки, тем, что живописцы и включают в понятие "интерьер"»¹. Но материальная культура прочно вписана не только в *интерьер*, но и в *пейзаж* (за исключением так называемого *дикого пейзажа*), и в *портрет* (поскольку костюм, ювелирные украшения и пр.— составная его

). А.И. Белецкий предлагает термин «натюрморт», под которым подразумевает «изображение вещей — орудий и результатов производства — искусственной обстановки, созданной человеком...»². Этот термин из области живописи в литературоведении не прижился. А для А.П. Чудакова «вещь в литературе» очень широкое понятие: он не проводит различия между «природным или рукотворным» предметом³, что снимает уже на терминологическом уровне чрезвычайно важную позицию: материальная культура/природа. Здесь под вещами имеется в виду только рукотворные предметы, элементы материальной культуры (хотя последняя не сводится к вещам, включая в себя также многообразные процессы).

Вещный мир в литературном произведении соотносится с предметами материальной культуры в *реальной* действительности. В этом смысле по творениям «давно минувших дней» можно реконструировать материальный быт. Так, Р.С. Липец в книге «Эпос и Древняя Русь»¹ убедительно доказывает высказанное еще С.К. Шамбинаго² предположение о генетической связи быта былин с обиходной жизнью русских князей. Реальность белокаменных палат, золоченых крыш, неизменных белодубовых столов, за которыми сидят богатыри, выпивая из братины питья медвяные и принимая богатые дары князя за верную службу, доказана и археологическими раскопками. «Несмотря на обилие поэтических образов, метафор, обобщенных эпических ситуаций, несмотря на нарушенность хронологии и смещенность ряда событий, былины все являются превосходным и единственным в своем роде историческим источником...»³

Изображение предметов материальной культуры в литературе эволюционирует. И это отражает изменения в отношениях человека и вещи в реальной жизни. На заре цивилизации вещь — венец человеческого творения, свидетельство мудрости и мастерства. Эстетика героического эпоса предполагала описания вещей «предельного совершенства, высшей законченности...»⁴.

Сошка у оратая кленовая, Омешики на сошке булатные, Присошек у сошки серебряный, А рогачик-то у сошки красна золота.

(Былина «Вольга и Микула»)

Сказители всегда внимательны к «белокаменным палатам», их убранству, ярким предметам, к тканям, на которых «узор хитер», ювелирным украшениям, великолепным пиршественным чашам.

Нередко запечатлен сам процесс создания вещи, как в гомеровской «Илиаде», где Гефест выковывает Ахиллу боевые доспехи:

И вначале работал он щит и огромный и крепкий, Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод Белый, блестящий, тройной; и приделал ремень серебристый. Щит из пяти составил листов и на круге обширном Множество дивного бог по замыслам творческим сделал...

(Песнь XVIII. Пер. Н. Гнедича)

Отношение к предметам материальной культуры как достижению человеческого разума демонстрирует в особенности наглядно эпоха Просвещения. Пафос романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» — гимн труду, цивилизации. Робинзон пускается в рискованные путешествия на плотках к севшему на мель кораблю, для того чтобы перевезти на берег необитаемого острова необходимые ему вещи. Более одиннадцати раз он перевозит на плотках многочисленные «плоды цивилизации». Подробнейшим образом описывает Дефо эти вещи. Самая «драгоценная находка» героя — ящик плотника с рабочими инструментами, за которую, по его собственному признанию, он отдал бы целый корабль с золотом. Есть здесь и охотничьи ружья, пистолеты, сабли, гвозди, отвертки, топоры, точила, два железных лома, мешок с дробью, бочка с порохом, сверток листового железа, канаты, провизия, одежда. Все то, с помощью чего Робинзон должен «покорить» дикую природу.

В литературе XIX—XX вв. наметились разные тенденции в изображении вещей. По-прежнему почитается человек-Мастер, homo faber, ценятся изготовленные умелыми руками предметы. Примеры такого изображения вещей дает, например, творчество Н.С. Лескова. Многочисленные предметы, описанные в его произведениях, — «стальная блоха» тульских мастеров («Левша»), икона старообрядческих иконописцев («Запечатленный ангел»), подарки карлика из романа «Соборяне», поделки Рогожина из «Захудалого рода» и др. — «след умельства» лесковских героев¹.

Однако писатели чутко уловили и другую грань во взаимоотношениях между человеком и вещью: материальная ценность последней может заслонять человека, он оценивается обществом по тому, насколько дорогими вещами обладает. И человек часто уподобляется вещи. Об этом предсмертный крик героини пьесы А.Н. Островского «Бесприданница»: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек». А в художественном мире А.П. Чехова вещи: рояль, на котором играет Котик («Ионыч»), горшочки со сметаной, кувшины с молоком, окружающие героя рассказа «Учитель словесности»,—нередко эмволизи-руют пошлость и однообразие провинциального быта.

В XX в. не одно поэтическое копье сломано в борьбе против *вещизма* — рабской зависимости людей от окружающих их вещей:

Умирает владелец, но вещи его остаются,
Нет им дела, вещам, до чужой, человеческой беды.
В час кончины твоей даже чашки на полках не бьются,
И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды.
Может быть, для вещей и не стоит излишне стараться...
{В. Шефнер. «Вещи»}

Слабеет, утрачивается *интимная* связь человека и вещи, свойственная в особенности средневековью, где вещи часто имеют собственные имена (вспомним меч Дюрандаль, принадлежащий главному герою «Песни о Роланде»). Вещей множество, но они стандартны, их почти! не замечают. В то же время их «инвентарные списки» могут быть! зловеще самодовлеющими—так, преимущественно через длинные перечисления сменяющих друг друга многочисленных покупок показана жизнь героев повести французского писателя Ж. Перека «Вещи».

С развитием *техники* расширяется диапазон изображаемых в литературе вещей. Стали писать о заводах-гигантах, об адской карающей машине («В исправительной колонии» Ф. Кафки), о машине времени о компьютерных системах, о роботах в человеческом обличье (современные фантастические романы). Но одновременно все сильнее звучит тревога об оборотной стороне научно-технического прогресса. В русской советской прозе и поэзии XX в. «машиноборческие мотивы» звучат прежде всего в среде крестьянских поэтов — у С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, П. Орешина, С. Дрожжина; у авторов так называемой «деревенской прозы» — В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина. И это неудивительно: ведь крестьянский уклад более всего пострадал от сплошной индустриализации страны. Вымирают, уничтожаются целые деревни («Прощание с Матерой» В. Распутина), искореняются из людской памяти народные представления о красоте, «ладе» (одноименная книга В. Белова) и т. д. В современной литературе все чаще звучит предупреждение об экологической катастрофе («Последняя пастораль» А. Адамовича). Все это отражает реальные процессы, происходящие во взаимоотношениях человека с созданными его руками, но часто выходящими из-под его контроля вещами.

В то же время вещь в литературном произведении выступает как элемент *условного, художественного мира*. И в отличие от реальной действительности границы между вещами и человеком, живым и неживым здесь могут быть зыбкими. Так, русские народные сказки дают многочисленные примеры «очеловечивания» вещей. Литературными персонажами могут стать «печка» («Гуси-лебеди»), куколка; («Баба-Яга») и др. Эту традицию продолжает и русская и зарубежная литература: «Оловянный солдатик» Г.Х. Андерсена, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Мистерия-буфф» В. Маяковского, «До третьих петухов» В.М. Шукшина и др. Мир художественного произведения может быть насыщен несуществующими в реальности вещами. Научно-

фантастическая литература изобилует описаниями небывалых космических кораблей, орбитальных станций, гиперболоидов, компьютеров, роботов и т. д. («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Солярис», «Сталкер» Ст. Лема, «Москва-2004» В. Войновича).

Условно можно выделить важнейшие функции вещей в литературе, такие, как культурологическая, характерологическая, сюжетно-композиционная.

Вещь может быть *знаком* изображаемой эпохи и среды. Особенно наглядна *культурологическая* функция вещей в *романах-путешествиях*, где в синхронном срезе представлены различные миры: национальные, сословные, географические и т. д. Вспомним, как Вакула из «Ночи перед Рождеством» Гоголя с помощью нечистой силы и собственной находчивости в считанные минуты попадает из глухой малороссийской деревни в Петербург. Его поражают архитектура, одежда его современников, отдаленных от родной Диканьки расстоянием: «...дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали <...> пешеходы жались и теснились под домами, унизанными площадками <...>. С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели. Господ в крытых сукном шубах он увидел так много, что не знал, кому шапку снимать».

Немалую службу сослужил Ивану Северьяновичу Флягину, томящемуся в татарском плену (повесть Лескова «Очарованный странник»), сундук с необходимыми для фейерверка принадлежностями, которые навели на татар, не знакомых с этими атрибутами европейского городского быта, неописуемый ужас.

Очень важна культурологическая функция вещей в *историческом романе* — жанре, формирующемся в эпоху романтизма и стремящемся в своих описаниях наглядно представить *историческое время* и *местный колорит* (фр. *couleur locale*). По мнению исследователя, в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго «вещи живут жизнью более глубокой, чем живые действующие лица, и на вещах сосредоточился центральный интерес романа»¹.

Знаковую функцию вещи выполняют и в *бытописательных* произведениях. Красочно изображен Гоголем быт казачества в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». К «Колумбу Замоскворечья» Островскому слава пришла не только из-за меткости изображения характеров дотоле неизвестной читателю «страны», но и вследствие зримого воплощения этого «медвежьего уголка» во всех его подробностях, аксессуарах.

Вещь может служить знаком богатства или бедности. По традиции, берущей начало в русском былинном эпосе, где герои соревновались друг с другом в богатстве, поражая обилием украшений, драгоценные металлы и камни становятся этим бесспорным *символом*. Вспомним:

Повсюду ткани парчевые; Играют яхонты, как жар; Кругом курильницы золотые
Подъемлют ароматный пар...

(А. С. Пушкин. «Руслан и Людмила»)

Или сказочный дворец из «Аленького цветочка» СТ. Аксакова: «убранство везде царское, неслыханное и невиданное: золото, серебро, хрустали восточные, кость слоновая и мамонтовая».

Не менее важна *характерологическая* функция вещей. В произведениях Гоголя показана «интимная связь вещей»¹ со своими владельцами. Недаром Чичиков любил рассматривать жилище очередной жертвы его спекуляции. «Он думал отыскать в нем свойства самого хозяина,—как по раковине можно судить, какого рода сидела в ней устрица или улитка» («Мертвые души» —т. 2, гл. 3, ранняя ред.).

Вещи могут выстраиваться в последовательный ряд. В «Мертвых душах», например, каждый стул кричал: «И я тоже Собакевич!». Но охарактеризовать персонажа может и одна *деталь*. Например, банка с надписью «кружовник», приготовленная заботливыми руками Фенечки («Отцы и дети» Тургенева). Нередко интерьеры изображаются по контрастному принципу — вспомним описание комнат двух должниц ростовщика Гобсека: графини и «феи чистоты» белошвейки Фанни («Гобсек» О. Бальзака). На фоне этой литературной традиции может стать значимым и *отсутствие* вещей (так называемый *минус-прием*): оно подчеркивает сложность характера героя. Так, Райский, стремясь побольше узнать о загадочной для него Вере («Обрыв» И.А. Гончарова), просит Марфиньку показать ему комнату сестры. Он «уже нарисовал себе мысленно эту комнату: переступил порог, оглядел комнату и — обманулся в ожидании: там ничего не было!»

Вещи часто становятся *знаками, символами* переживаний человека:

Гляжу, как безумный, на черную шаль, И хладную душу терзает печаль.

(А. С. Пушкин. «Черная шаль»)

«Медные шишечки» на кресле дедушки совершенно успокоили маленького героя из повести Аксакова «Детские годы Багрова внука»: «Как это странно! Эти кресла и медные шишечки прежде всего кинулись мне в глаза, привлекли мое внимание и как будто рассеяли и немного ободрили меня». А в рассказе В. Астафьева «Дуга» случайно найденная героем дуга из свадебного поезда наполняет его воспоминаниями о давно забытых временах его молодости.

Одна из распространенных функций вещей в литературном произведении — *сюжетно-композиционная*. Вспомним зловещую роль платка в трагедии «Отелло» В. Шекспира, ожерелье из одноименного лесковского рассказа, «царицыны черевички» из «Ночи перед Рождеством» Гоголя и др. Особое место занимают вещи в *детективной* литературе (что подчеркнуто Чеховым в его пародийной стилизации «Шведская спичка»). Без деталей-улучш этот жанр немислим.

Вещный мир произведения имеет свою *композицию*. С одной стороны, детали часто выстраиваются в ряд, образуют в совокупности *интерьер, пейзаж, портрет* и т. д. Вспомним подробное описание героев Лескова («Соборяне»), урбанистический пейзаж в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, многочисленные предметы роскоши в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда.

С другой стороны, какая-то одна вещь, выделенная в произведении крупным планом, несет повышенную смысловую, идейную нагрузку, перерастая в *символ*¹. Можно ли назвать «цветок засохший, безуханный» (А.С. Пушкин) или «в окне цветы герани» (Тэффи. «На острове моих воспоминаний...») просто деталью интерьера? Что такое «тюрюлю-лю атласный» («Горе от ума» А.С. Грибоедова) или онегинская шляпа «боливар»? О чем говорит «многоуважаемый шкаф» из чеховского «Вишневого сада»? Вещи-символы выносятся в *заглавие* художественного произведения («Шагреновая кожа» О. Бальзака, «Гранатовый браслет» А.И. Куприна, «Жемчуга» Н.С. Гумилева, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Б. Петрова). Символизация вещей в особенности свойственна *лирике* в силу ее тяготения к смысловой насыщенности слова. Каждый из упоминаемых предметов в стихотворении Г. Шен-гели вызывает ряд ассоциаций:

В столах, «по случаю приобретенных» На распродажах и аукционах, Их ящики осматривать люблю... Что было в них? Бумага, завещанья, Стихи, цветы, любовные признанья. Все сувениры — знак надежд и вер, Рецепты, опий, кольца, деньги, жемчуг, С головки сына похоронный венчик. В последнюю минуту — револьвер?

(«В столах, "по случаю приобретенных"..*»)

В контексте художественного произведения символика может меняться. Так, символом тягостной, безрадостной жизни стал забор в рассказе Чехова «Дама с собачкой»: «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями. «От такого забора убежишь,— думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор». Однако в других контекстах забор символизирует стремление к красоте, гармонии, веру в людей. Именно так «прочитывается» в контексте пьесы А. В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» эпизод с восстановлением героиней палисадника, каждую ночь разрушаемого ее нерадивыми односельчанами.

Краткость авторского текста в драме, «метонимичность» и «метафоричность» лирики¹ несколько ограничивают изображение вещей в этих родах литературы. Наиболее широкие возможности воссоздания вещного мира открываются в эпосе.

Жанровые различия произведений также сказываются на изображении вещей, актуализации тех или иных их функций. Знаками того или иного уклада жизни, культуры, вещи выступают преимущественно в исторических романах и пьесах, в бытописательных произведениях, в частности в «физиологических» очерках, в научной фантастике. Сюжетную функцию вещей активно «эксплуатируют» детективные жанры. Степень детализации вещного мира зависит от авторского стиля. Пример доминирования вещей в художественном произведении — роман Э. Золя «Дамское счастье». Оптимистическая философия романа противопоставлена критическим картинам действительности, нарисованным писателем в предыдущих романах серии «Ругон-Маккары». Стремясь, как писал Золя в наброске к роману, «показать радость действия и наслаждение бытием», автор поет гимн миру вещей как источнику земных радостей. Царство материального быта уравнено в своих правах с царством духовной жизни, поэтому Золя слагает «поэмы женских нарядов», сравнивая их то с часовней, то с храмом, то с алтарем «огромного храма» (гл. XIV). Противоположная стилевая тенденция — отсутствие, редкость описаний вещей. Так, очень скупо обозначен был в романе Г. Гессе «Игра в бисер», что подчеркивает отрешенность от бытовых, материальных забот Магистра игры и вообще обитателей Кастилии. Отсутствие вещей может быть не менее значимо, чем их изобилие.

Описание вещей в литературном произведении может быть одной из его стилевых доминант. Это характерно для целого ряда литературных жанров: художественно-исторических, научно-фантастических, нравоописательных (физиологический очерк, утопический роман), художественно-этнографических (путешествие) и пр. Писателю важно показать необычность обстановки, окружающей персонажей, ее непохожесть на ту, к которой привык имплицитный читатель. Эта цель достигается и через детализацию вещного мира, причем важен не только сам отбор предметов материальной культуры, но и способ их описания.

Подчеркивая своеобразие того или иного уклада жизни, быта, писатели широко используют различные лексические пласты языка, так называемый пассивный словарь, а также слова, имеющие ограниченную сферу употребления: архаизмы, историзмы, диалектизмы, варваризмы, профессионализмы, неологизмы, просторечие и пр. Применение подобной лексики, будучи выразительным приемом, в то же время нередко создает трудности для читателя. Иногда сами авторы, предвидя это, снабжают текст примечаниями, специальными словариками, как это сделал Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Среди слов, поясняемых пасичником Рудым Панько в «Предисловии», львиная доля принадлежит обозначению вещей: «бандура — инструмент, род гитары», «батог — кнут», «каганец — род светильни», «люлька — трубка», «рушник — утиральник», «смушки — бараний мех», «хустка — платок носовой» и др. Казалось

бы, Гоголь мог сразу писать русские слова, но тогда «Вечера ...» в значительной мере лишились бы местного колорита, культивируемого эстетикой романтизма.

Обычно помогают читателю понять насыщенный пассивной лексикой текст *посредники*: комментаторы, редакторы, переводчики. Вопрос о допустимой, с эстетической точки зрения, мере в использовании пассивной лексики был и остается дискуссионным в литературной критике и литературоведении. Вот начало стихотворения С. Есенина «В хате», сразу погружающее читателя в быт рязанской деревни:

Пахнет рыхлыми драченами; У порога в дежке квас,
Над печурками точеными Тараканы лезут в паз.

Всего в этом стихотворении, состоящем из пяти строф, по подсчетам Н.М. Шанского, 54 самостоятельных слова, из них по меньшей мере пятая часть нуждается в объяснении. «К требующим толкования, несомненно, относятся слова *драчены* — «запеченные лепешки на молоке и яйцах из пшенной каши и картошки», *дежка* — «кадка», *печурка* — «похожее на русскую печь углубление в ее боковой стене, куда ставят или кладут что-либо, чтобы оно было сухим или теплым» (таких углублений обычно несколько), *паз* — «узкая длинная щель между неплотно пригнанными кирпичами... <...> Основная масса ...словесных «чужаков» — диалектизмы, «родимые пятна» родного поэту рязанского говора. Совершенно ясно, и иных мнений быть не может: С. Есенину здесь чувство художественной меры изменило»¹. Однако «иные мнения» все же есть и вопрос остается спорным.

Вообще выбор того или иного *синонима*, языкового дублета — выразительный стилистический прием, и при описании обстановки в целом здесь важно стилистическое единство, «закрепляющее» согласованность друг с другом деталей, составляющих ансамбль. Так, в *романтической элегии* в описании жилища (родных пенат) лирического героя сам подбор слов (архаизмы, уменьшительные формы и др.) приглушает бытовую конкретность, подчеркивает условность, обобщенность изображения. Как пишет Г.О. Винокур, «сюда относятся, например, *сень, чердак, хижина, приют, шалаши, келья* (в значении «маленькая бедная комната»), *кров, уголок, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек* и тому подобные слова, символизирующие вдохновение и уютное отъединение поэта от общества и людей»¹. Совсем иная стилистическая окраска слова — в описании интерьеров, которыми изобилуют *физиологические очерки*. Их, поэтика и стилистика подчеркнута натуралистичны и предельно конкретны. Таково, например, описание комнаты в «Петербургских углах» Н.А. Некрасова: «Одна из досок потолка, черного и усеянного мухами, выскочила одним концом из-под среднего поперечного бруса и торчала наклонно, чему, казалось, обитатели подвала были очень рады, ибо вешали на ней полотенца свои и рубахи; с тою же целью через всю комнату проведена была веревка, укрепленная одним концом за крюк, находившийся над дверью, а другим — за верхнюю петлю шкафа: так называю я продолговатое углубление с полочками, без дверей, в задней стене комнаты; впрочем, говорила мне хозяйка, были когда-то и двери, но один из жильцов оторвал их и, положив в своем углу на два полена, сделал таким образом искусственную кровать». *Доски, крюк, поперечный брус, верхняя петля шкафа, веревка, рубахи, полотенца* и пр. — также ансамбль деталей, лексика, выдающая человека бывалого, знающего толк в досках и брусках. Но это совсем другой ансамбль.

Нужно различать *литературоведческий* и собственно *лингвистический* аспекты словоупотребления, поскольку лексика, обозначающая вещи, может обновляться; в особенности это относится к названиям деталей одежды, предметов роскоши, интерьера — того, что составляет *моду* в материальной культуре. Так, стилистически мотиви-

рованные архаизмы не следует смешивать со словами, которые стали *лексическими архаизмами* для новых поколений читателей (например, «домашнее пальто» Райского из «Обрыва» Гончарова (гл. I) означает халат, а "ватерпруф" Ольги Ивановны из «Попрыгуньи» Чехова — непромокаемый плащ). Выделяют также *лексико-семантические* архаизмы, т. е. слова, изменившие со времени написания произведения свое значение (например, «экран» в «Идиоте» Достоевского означает «ширму» —гл. 15)².

Заслуживает специального рассмотрения вещный мир и его обозначение в *утопиях, научной фантастике* — жанрах, где конструируется среда обитания, не имеющая прямых аналогов в реальной действительности. Необычным вещам здесь соответствуют *неологизмы*: нередко они дают название произведению, создавая у читателя соответствующую установку восприятия: «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Солярис» и «Сталкер» Ст. Лема.

По сравнению с природой рукотворная среда, окружающая человека, изменяется быстро. Поэтому в произведениях, где действие происходит в прошлом, будущем, фантастических временах и соответствующих пространствах, изображение вещей составляет особую творческую проблему.

А.Б. Есин ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир — как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии и т. п. Естественными формами существования этого мира являются *время* и *пространство*. Однако *художественный мир*, или *мир произведения*, всегда в той или иной степени условен: он есть *образ* действительности. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.

По сравнению с другими искусствами литература наиболее свободно обращается со временем и пространством. (Конкуренцию в этой области ей может составить, пожалуй, лишь синтетическое искусство кино.) «Невещественность... образов» (Г.Э. Лессинг)¹ дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое, что к тому же не требует специальной мотивировки. В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах; для этого повествователю достаточно сказать: «А тем временем там-то происходило то-то». Этим приемом литература пользовалась испокон веков: так, в поэмах Гомера нередко встречается изображение «параллельных пространств» мира людей и мира богов, в «Одиссее» —путешествия главного героя и событий, происходящих на Итаке. Столь же просты переходы из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно). Наиболее ранними формами такого временного переключения были воспоминания в рассказах действующих лиц (например, рассказ Одиссея —гостя Алкиноя —о своих странствиях). С развитием литературного самосознания эти формы освоения времени и пространства станут более изощренными, но важно то, что в литературе они имели место всегда, а следовательно, составляли существенный момент художественной образности.

Еще одним свойством литературных времени и пространства является их *дискретность (прерывность)*. Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить *весь* поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски («пустоты», с художественной точки зрения) формулами типа: «долго ли, коротко ли», «прошло несколько дней» и т. п. Такая временная дискретность (издавна свойственная литературе) служила мощным средством динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем —

психологизма.

Фрагментарность пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат (например, в романе И.А. Гончарова «Обрыв» — перенесение действия из Петербурга в Малиновку, на Волгу) делает ненужным описание промежуточного пространства (в данном случае — дороги). Дискретность же собственно пространства проявляется прежде всего в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же (как правило, большая) часть «достраивается» в воображении читателей. Так, место действия в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Бородино» обозначено немногими деталями: «большое поле», «редут», «пушки и леса синего верхушки». Правда, это произведение лиро-эпическое, но и в чисто эпическом роде действуют аналогичные законы. Например, в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» из всего «интерьера» конторы описывается только докрасна раскаленная печь: именно она притягивает к себе промерзшего Ивана Денисовича.

Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Условность максимальна в лирике, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессивным¹. Здесь может совершенно отсутствовать образ пространства — например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил; любовь еще, быть может...». Часто пространство в лирике иносказательно: пустыня в пушкинском «Пророке», море в лермонтовском «Парусе». В то же время лирика способна воспроизводить предметный мир в его пространственных реалиях. Так, в стихотворении Лермонтова «Родина» воссоздан типично русский пейзаж. В его же стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» мысленное перенесение лирического героя из бальной залы в «царство дивное» воплощает чрезвычайно значимые для романтика оппозиции: цивилизация и природа, человек искусственный и естественный, «я» и «толпа». И противопоставляются не только пространства, но и времена.

При преобладании в лирике грамматического настоящего («Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Вхожу я в темные храмы. ^.» А. Блока) для нее характерно взаимодействие временных планов: настоящего и прошлого (воспоминания — в основе жанра *элегии*); прошлого, настоящего и будущего («К Чаадаеву», «Погасло дневное светило...» Пушкина). Сама категория времени может быть предметом рефлексии, философским лейтмотивом стихотворения: бренное человеческое время противопоставляется вечности («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, «С горы скатившись, камень лег в долине...» Ф. Тютчева); изображаемое мыслится как существующее *всегда* («Волна и дума» Тютчева) или как нечто *мгновенное* («Миг», «Тоска мимолетности», «Минута» И. Анненского). Во всех случаях лирическое время, будучи опосредовано внутренним миром *лирического субъекта*, обладает очень большой степенью условности, зачастую — абстрактности.

Условность времени и пространства в драме связана в основном с ее ориентацией на театр. При всем разнообразии организации времени и пространства в драме (Софокл, В. Шекспир, М. Метерлинк, Б. Брехт) сохраняются некоторые общие свойства: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам».

На фоне драмы очевидны гораздо более широкие возможности *эпического рода*, где фрагментарность времени и пространства, переходы из одного времени в другое,

пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре *повествователя* — посредника между изображаемой жизнью и читателем. Повествователь может «сжимать» и, напротив, «растягивать» время, а то и останавливать его (в *описаниях, рассуждениях*). Подобная игра со временем характерна, например, для романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», что нашло отражение в самих названиях «книг», на которые делится произведение: ср. «Книга четвертая, охватывающая год времени», и «Книга десятая, в которой история подвигается вперед на двенадцать часов». Будучи романистом-новатором, Филдинг в беседах с читателями (ими открывается каждая «книга» его романа) специально обосновывает свое право на фрагментарность изображения времени: «Если встретится какая-нибудь необыкновенная сцена (а мы рассчитываем, что это будет встречаться нередко), мы не пожалеем ни трудов, ни бумаги на подробное ее описание читателю; но если целые годы будут проходить, не создавая ничего достойного его внимания, мы не побоимся пустот в нашей истории, но поспешим перейти к материям значительным, оставив такие периоды совершенно неисследованными»².

По особенностям художественной условности время и пространство в литературе (во всех ее родах) можно разделить на *абстрактное* и *конкретное*, особенно данное разграничение важно для пространства. *Абстрактным* будем называть такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как *всеобщее* («езде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т. п. «Всеобщее» пространство свойственно, например, многим пьесам Шекспира, хотя действие происходит в них в разных местах: вымышленных («Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Буря») или имеющих реальный аналог («Кориолан», «Гамлет», «Отелло»). По замечанию Ф.М. Достоевского, «его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане»³ «Всеобщее» пространство господствует в драматургии классицизма.

Напротив, пространство *конкретное* не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям (вообще *топонимы* не мешают пространству быть всеобщим: Дания в «Гамлете» — это весь мир), но активно влияет на суть изображаемого. Например, грибоедовская Москва — художественный образ. В «Горе дх ума» постоянно говорят о Москве и ее топографических реалиях (Кузнецкий мост, Английский клуб и пр.), и эти реалии — своего рода метонимии определенного уклада жизни. В комедии рисуется психологический портрет именно *московского* дворянства: Фамусов, Хлестова, Репетилов возможны только в Москве («На всех московских есть особый отпечаток»), но не, скажем, в европеизированном, деловом Петербурге.

Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» — «петербургская повесть», и она *петербургская* не только потому, что, как сказано в «Предисловии», «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», не только по топонимике и сюжету, но по своей внутренней, проблемной сути. «Войну и мир» Л.Н. Толстого невозможно представить без образа Москвы. Любимое место действия в пьесах А.Н. Островского — Замоскворечье или город на берегу Волги.

Аналогичные процессы происходили в XIX в. и в западной литературе (Париж как место действия и одновременно символ во многих романах О. Бальзака, Э. Золя). К использованию реальных топонимов, важных для самой проблематики произведения, близки случаи, когда место действия точно не названо или вымышлено, но создан об-

раз пространства, несомненно имеющий реальный аналог; русская провинция вообще, среднерусская полоса, северный край, Сибирь и т. п. В «Евгении Онегине» и в «Мертвых душах» русская провинция описана вплоть до мельчайших деталей быта, нравов, но в то же время здесь нет топографической конкретности: «деревня, где скучал Евгений», губернский город... Знаками стиля тургеневских романов служат «дворянские гнезда». Обобщенный образ среднего русского города создал А.Л. Чехов¹. Символизация пространства, сохраняющего национальную, историческую характерность, может быть подчеркнута вымышленным топонимом: Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского, город Глупов в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина², «Город Градов» А. Платонова.

Конкретное пространство теснит абстрактное. Это лишь одна из тенденций. Другая — все более осознанное использование пространства абстрактного как глобального обобщения, символа, как формы выражения *универсального* содержания (распространяемого на весь «род людской»). Обращение к абстрактному пространству было и остается характерным для таких жанров, как *притча, басня, параболa*. В XIX—XX вв. тяготение к подчеркнуто условному, абстрактному пространству появилось, в частности, у Достоевского («Сон смешного человека»), Л. Андреева («Правила добра», «Жизнь человека»), в драмах М. Метерлинка, Б. Брехта («Добрый человек из Сезуана»), в произведениях Ф. Кафки, А. Камю («Посторонний»), Ж.-П. Сартра и многих других, а также в литературе *science fiction* и *фэнтези*.

Конечно, между конкретным и абстрактным пространствами нет непроходимой границы: степень обобщения, символизации конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства («Мастер и Маргарита» М. Булгакова); абстрактное пространство, будучи художественным образом, черпает детали из реальной действительности, невольно передавая национально-историческую специфику не только пейзажа, вещного мира, но и человеческих характеров (так, в поэме Пушкина «Цыганы», с ее антитезой «неволи душных городов» и «дикой воли», через абстрактное экзотическое пространство проступают черты определенного патриархального уклада, не говоря уже о местном колорите поэмы). Тем не менее понятия абстрактного и конкретного пространств могут служить ориентирами для типологии.

С типом пространства обычно связаны и соответствующие свойства *времени*. Так, абстрактное пространство басни сочетается с вневременной сутью конфликта — на *все* времена: «У сильного *всегда* бессильный виноват», «...И в сердце льстец *всегда* отыщет уголок». И наоборот: пространственная конкретика обычно дополняется *временной*.

Формами конкретизации художественного времени выступают чаще всего, во-первых, «привязка» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям и, во-вторых, обозначение *циклического* времени: время года, суток. Обе формы освоены литературой с давних пор. В литературе нового времени в связи с формированием *историзма* мышления, исторического чувства конкретизация стала программным требованием литературных направлений. Эстетика романтизма включала установку на воспроизведение *исторического колорита* (В. Скотт, В. Гюго). Особое значение категория исторического времени приобрела в эпоху *реализма* XIX—XX вв., с его тенденцией прослеживать социально- и культурно-исторические истоки характеров, психологии, ситуаций и сюжетов. Но мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором. Например, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Живых и мертвых» К.М. Си-

монова реальные исторические события непосредственно входят в текст произведения, а время действия определяется с точностью не только до года и месяца, но даже до дня (в романе Симонова описывается 16 октября — наиболее критический день первого года Великой Отечественной войны). А вот в «Герое нашего времени» или «Преступлении и наказании» временные координаты достаточно расплывчаты и угадываются по косвенным признакам, но вместе с тем привязка в первом случае к 30-м годам, а во втором — к 60-м достаточно очевидна.

Изображение циклического времени в литературе изначально, по-видимому, только сопутствовало сюжету (как, например, в поэмах Гомера: днем воины сражаются, ночью отдыхают, иногда ведут разведку и, при сюжетной необходимости, видят сны). Однако в мифологии многих народов, в особенности европейских, ночь всегда имела определенный эмоциональный, *символический* смысл: это было время безраздельного господства тайных, чаще всего злых сил (особая мистическая значимость приписывалась полуночи), а приближение рассвета, возвещаемое криком петуха, несло избавление от власти нечистой силы. Явственные следы этих мистических верований легко обнаружить во многих произведениях новейшего времени: «Песнях западных славян» Пушкина, «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мастере и Маргарите» Булгакова.

Возникли давно и составляют устойчивую систему эмоционально-символические значения: день — время труда, ночь — покоя или наслаждения, вечер — успокоения и отдыха, утро — пробуждения и начала нового дня (зачастую — и начала новой жизни). От этих исходных значений происходят устойчивые поэтические формулы типа «Жизнь клонится к закату», «Заря новой жизни» и т. п. С давних пор существует и аллегорическое уподобление времени дня стадиям человеческой жизни (один из наиболее древних примеров, очевидно, — загадка Сфинкса).

Указанные эмоционально-смысловые значения в определенной мере перешли и в литературу XIX—XX вв.: «И над отечеством свободы просвещенной/Взойдет ли наконец прекрасная заря?» (А.С. Пушкин), «Ночь. Успели мы всем насладиться...» (Н.А. Некрасов). Но для литературы этого периода более характерна другая тенденция — *индивидуализировать* эмоционально-психологический смысл времени суток применительно к конкретному персонажу, лирическому герою. Так, ночь может становиться временем напряженных раздумий («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» А.С. Пушкина), тревоги («Подушка уже горяча...» А.А. Ахматовой), тоски («Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова); утро может менять эмоциональную окраску на прямо противоположную, становясь временем печали («Утро туманное, утро седое...» И.С. Тургенева, «Пара гнедых» А.Н. Апухтина).

Времена года ассоциировались в основном с земледельческим циклом: осень — время умирания, весна — возрождения. Эта мифологическая схема перешла в литературу, и ее следы можно обнаружить в самых разных произведениях вплоть до современности: «Зима недаром злится...» Ф. Тютчева, «Зиматревоги нашей» Дж. Стейнбека, «Лето Господне» И. Шмелева. Наряду с традиционной символикой, развивая ее или контрастируя с ней, появляются индивидуальные образы времен года, исполненные психологического смысла. Здесь наблюдаются уже сложные и неявные связи между временем года и душевным состоянием, в совокупности дающие широкий психологический разброс: ср. «...Я не люблю весны...» (Пушкин) и «Я более всего/Весну люблю» (Есенин); почти всегда радостна весна у Чехова, но она зловеща в булгаковском Ершалаиме в «Мастере и Маргарите» («О, какой страшный месяц нисан в этом году!»).

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом ви-

де. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени — по происходящим в нем процессам. Для анализа произведения важно хотя бы приблизительно (больше/меньше) определить заполненность, насыщенность пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует *стиль* произведения, писателя, направления. Например, у Гоголя пространство обычно максимально заполнено какими-то предметами, особенно *вещами*. Вот один из интерьеров в «Мертвых душах»: «<...> комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветками на циферблате...» (гл. III). А в стилевой системе Лермонтова пространство практически не заполнено: в нем есть только то, что необходимо для сюжета и изображения внутреннего мира героев. Даже в «Герое нашего времени» (не говоря уже о романтических поэмах) нет ни одного детально выписанного *интерьера*.

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями; здесь тоже своя градация. Чрезвычайно насыщенно время у Достоевского, Булгакова, Маяковского. Чехову же удалось то, что, возможно, не удавалось никому ни до, ни после него: он сумел резко понизить интенсивность времени даже в драматических произведениях, которые в принципе тяготеют к концентрации действия. Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства — с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временной организации изображенного мира — верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу.

Как уже отмечалось, *изображенное* время и время *изображения* иначе: реальное (сюжетное) и художественное время редко совпадают, в особенности в эпосе, где игра со временем может быть очень выразительным приемом. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя между основными событиями и приездом рассказчика в Миргород проходит около полутора десятков лет, крайне скупо отмеченных в тексте (упоминаются лишь смерти судьи Демьяна Демьяновича и кривого Ивана Ивановича). Но эти годы не были абсолютно пустыми: продолжалась тяжба, главные герои старели и приближались к неотвратимой смерти, занятые все тем же «делом», в сравнении с которым даже поедание дыни или чаепитие в пруду кажутся занятиями, исполненными смысла. Временной интервал подготавливает и усиливает грустное настроение финала: что было поначалу смешно, то делается печальным и едва ли не трагичным.

В большинстве случаев художественное время короче «реального»: в этом проявляется закон «поэтической экономии». Однако существует и важное исключение, связанное с изображением *психологических* процессов и *субъективного времени* персонажа или лирического героя. Переживания и мысли, в отличие от других процессов, протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности. Поэтому время изображения практически всегда длиннее времени субъективного. В одних случаях это менее заметно (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, романах Гончарова, в рассказах Чехова), в других составляет осознанный художественный прием, призванный подчеркнуть наркиценность и интенсивность душевной жизни. Это характерно для многих писателей-психологов: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Толстой дал блестящий образец психологизма в рассказе «Севастополь в мае» в эпизоде смерти Праскухина: изображение того, что

пережил герой всего лишь за секунду «реального» времени, занимает полторы страницы, причем половина повествует о психологических процессах, протекавших в абсолютно неуловимый миг между разрывом бомбы и смертью. (Толстой еще и акцентирует этот прием. Психологическое изображение предваряет фраза: «Прошла еще секунда,—секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его изображении». И заканчивается отрывок также указанием на реальное время: «Он был убит на месте осколком в середину груди».)

В литературе как искусстве динамическом, но в то же время изобразительном, зачастую возникают довольно сложные соотношения между «реальным» и художественным временем. «Реальное» время вообще может быть равным нулю, например при различного рода описаниях. Такое время можно назвать *бессобытийным*. Но и событийное время, в котором хотя бы что-то происходит, внутренне неоднородно. В одном случае литература действительно фиксирует события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом. Это *сюжетное*, или *фабульное*, время. В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков. Событий как таковых в таком времени *нет*. Все, что в нем происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке. Динамика такого времени крайне условна, а его функция — воспроизводить устойчивый уклад жизни. Этот тип художественного времени иногда называют «*хроникально-бытовым*»¹. Хорошим примером может служить изображение уклада жизни в «Евгении Онегине» Пушкина: «Они хранили в жизни мирной/Привычки милой старины...» Бессобытийность времени видна здесь очень ясно. А вот в описании петербургского дня Онегина характер художественного времени более сложен. Казалось бы, день заполнен событиями: «Онегин едет на бульвар...», «Онегин полетел к театру...», «Домой одеться едет он...» и т. д. Но все эти события и действия обладают регулярной повторяемостью («И завтра то же, что вчера»), не развивают сюжет, не меняют соотношения характеров и обстоятельств. Подобные фрагменты (например, изображение дня Онегина в деревне — «Его вседневные занятия/Я вам подробно опишу») воспроизводят, в сущности, не динамику, а *статичку*, не однократно бывшее, а всегда бывающее. Если искать аналогий в грамматической категории времени, то время «хроникально-бытовое» можно обозначить как Imperfekt (прошедшее незаконченное), а время собственно событийное, сюжетно-фабульное — как Perfekt (прошедшее законченное).

Соотношение времени бессобытийного, «хроникально-бытового» и событийного во многом определяет *темповую* организацию художественного времени произведения, что, в свою очередь, обуславливает характер эстетического восприятия, формирует субъективное *читательское* время. Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает бессобытийное, «хроникально-бытовое» время, создают впечатление *медленного* темпа и требуют соответствующего «режима чтения», эмоционального настроения. (Художественное время неторопливо; таков же должны быть и время восприятия.) Иная темповая организация в романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает событийное время (имеются в виду, конечно, не только внешне, но и внутренние, психологические события). Соответственно, и модуль его восприятия, и субъективный темп чтения будут другими: зачастую роман читается «взахлеб», особенно в первый раз.

Важное значение для анализа имеет *завершенность* и *незавершенность* художественного времени. Часто писатели создают в своих произведениях *замкнутое* время, которое имеет и абсолютное начало, и — что важнее — абсолютный конец, представ-

ляющий собой, как правило, и завершение сюжета, и развязку конфликта, а в лирике — исчерпанность данного переживания или размышления. Начиная с ранних стадий развития литературы и почти вплоть до XIX в. подобная временная завершенность была практически обязательной и составляла, по-видимому, признак художественности. Формы завершения художественного времени были разнообразны: это и возвращение героя в отчий дом после скитаний (литературные интерпретации притчи о блудном сыне), и достижение им определенного стабильного положения в жизни (авантюрный роман), и «торжество добродетели» («И при конце последней части/Всегда наказан был порок/Добру достойный был венок», как писал Пушкин), и окончательная победа героя над врагом, и, конечно же, смерть главного героя или свадьба.

Над двумя последними способами «закруглить» художественное произведение, в частности, иронизировал Пушкин, одним из первых в русской литературе нашедший принцип *открытого финала*:

Вы за Онегина советуете, друга, Опять приняться мне в осенние досуга. Вы говорите мне: он жив и неженат. Итак, роман еще не кончен <...> .

В конце же XIX в. Чехов, для которого незавершенность художественного времени стала одним из оснований его новаторской эстетики, также вспоминает эти традиционные развязки: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются тодлые концы. Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» (Письмо А.С. Суворину от 4 июня 1892 г.)². Чехов распространил принцип открытого финала и незавершенного времени на *драматургию*, т. е. на тот литературный род, в котором это сделать было труднее всего и который настоятельно требует временной и событийной замкнутости. В «Иванове» Чехов не смог отойти от стандарта, на который замыкает пьесу. Но уже в «Чайке», а тем более в «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саду» время принципиально разомкнуто в будущее, и никакие выстрелы в финалах не могут поколебать этого принципа. Примерно в одно время с Чеховым и независимо от него сходную поэтику драматического времени открыли также зарубежные авторы, прежде всего Г. Ибсен. Суммируя опыт драматургии рубежа веков, Б. Шоу писал: «Не только традиционная трагическая катастрофа непригодна для современного изображения жизни, непригодна для него и развязка,—безразлично,—счастливая или несчастная. Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы, он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя...»¹

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. В XIX и особенно в XX в. писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее смысл, по-видимому, состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характеристические свойства «здесь» и «теперь», так и общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Эту художественную идею очень точно и глубоко выразил Чехов в рассказе «Студент», передавая мысли главного героя: «Прошлое <...> связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...».

В XX в. сопоставление, или, по меткому слову Толстого, «сопряжение» пространственно-временных координат стало характерным для очень многих писателей. Одно из лучших произведений этого рода — поэма А.Т. Твардовского «За далью — даль», в которой пространственно-временная композиция достигает такого художественного совершенства, что действительно — «ни убавить, ни прибавить». Композиция создает здесь образ эпического единства мира, в котором находится законное место и прошлому, и настоящему, и будущему: и маленькой кузнице в Загорье, и великой кузнице Урала; и Москве, и Владивостоку; и фронту, и тылу, и еще многому другому. В этой же роэме Твардовский очень просто и ясно сформулировал образно принцип пространственно-временной композиции:

Есть два разряда путешествий: Один — пускаться с места вдаль, ' Другой — сидеть себе на месте, Листать обратно календарь. На этот раз резон особый Их сочетать позволит мне. И тот и тот — мне к стати оба, И путь мой выгоден вдвойне.

Еще одной тенденцией литературы XIX—XX вв. становится индивидуализация пространственно-временных форм, что связано и с развитием индивидуальных стилей¹, и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

Но индивидуальное своеобразие художественного времени и пространства не исключает существования общих, типологических моделей, в которых опредмечивается культурный опыт человечества. Такие модели представляют собой особого рода *содержательные формы*, которыми каждый отдельный писатель пользуется как «готовыми», преднаходимыми, индивидуализируя, конечно, их содержание, но и сохраняя заложенный в них общий широкий смысл. Таковы *мотивы* дома, дороги, площади, перекрестка, верха и низа, открытого пространства и т. п. Сюда же следует отнести и типы организации художественного времени: *летописного*², *авантюрного*, *биографического* и т. п. Явлениями этого ряда много и успешно занимался М.М. Бахтин³, который ввел широко распространенный теперь термин *хронотоп* для обозначения типологических пространственно-временных моделей. Исследуя их, М.М. Бахтин не только обращал внимание на литературно-художественные особенности, но и выходил на более широкую, культурологическую проблематику. В характере хронотопов он видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире. Так, в смене «эпического» хронотопа «романным» заявило о себе, по Бахтину, принципиально новое мышление о мире, что явствует, например, из такого суждения: «Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека»¹.

Вообще характер художественного времени и пространства в литературе часто имеет культурологический смысл и отражает представления об этих категориях, которые сложились в бытовой культуре, религии, философии и в известной мере — в науке. Так, с древних времен в литературе отражались две основные концепции времени: *циклическая* и *линейная*. Первая была, вероятно, более ранней; она опиралась на естественные циклические процессы в природе. В частности, циклическая концепция времени запечатлена в Библии (как в Ветхом завете, так и в Новом), хотя и не очень последовательно. Во всяком случае вся раннехристианская концепция времени сводится к тому, что человеческая история должна в конце концов возвратиться к своему началу: от райской гармонии через грех и искупление к вечному царству истины. Интересно, что циклическая концепция времени здесь переходит в довольно редкую свою разновидность — атемпоральность, суть которой в том, что мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл. В Апокалипсисе прямо ска-

зано, что «времени уже не будет» (Откр. 10, 6). О тождестве начала и конца свидетельствуют также повторяемые в Апокалипсисе слова: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний». (Здесь, кстати, можно вспомнить, что слова «начало» и «конец» имеют один и тот же праславянский корень, а также то, что современное русское «время» гипотетически возводится к праславянскому корню «vert» — к тому же, что в словах «вертеть», «веретено» и т. п.) Наиболее же сильное воплощение идеи циклического времени, — несомненно, книга Екклезиаста.

Христианство средних веков смотрело на время уже иначе: здесь реализовалась *линейно-финалистская* концепция². Она опиралась на движение во времени человеческого существования от рождения до смерти, смерть же рассматривалась как итог, переход к некоторому устойчивому («финальному») существованию: к спасению или гибели.

Начиная с эпохи Возрождения в культуре преобладает линейная концепция времени, связанная с понятием *прогресса*. Художественное время тоже большей частью линейно, хотя есть и исключения. Так, в конце XIX — начале XX в. циклические концепции времени несколько отдаляются (как на наиболее выразительный пример можно указать на «Закат Европы» О. Шпенглера), что находит отражение и в художественной литературе: «Так было — так будет» Л. Андреева, «Умрешь — начнешь опять сначала...» Блока.

Кроме того, в литературе периодически возникают произведения, (угрожающие атемпоральную концепцию времени. Это различного рода *насторали, идиллии, утопии* и т. п., создающие образ абсолютной гармонии, «золотого века». Как и в Апокалипсисе, он по самой своей природе не нуждается в изменениях, а следовательно, и во времени. В литературе таких примеров немало: Т. Мор, Кампанелла, Гончаров («Сон Обломова»), Чернышевский.

На культуру и литературу XX в. существенное влияние оказали *естественнонаучные* концепции времени и пространства, связанные в первую очередь с теорией относительности А. Эйнштейна и ее философскими последствиями. Так, широко распространенное в культурологии и литературоведении понятие хронотопа есть не что иное, как культурологическое отражение физического понятия «пространственно-временного континуума». Наиболее плодотворно освоила новые представления о пространстве и времени *научная фантастика*, которая в XX в. не ограничивается развлекательными и «обучающими» функциями, а смело входит в сферу «высокой» литературы, ставя глубокие философские и нравственные проблемы. Классикой в этом роде стали произведения А. Азимова «Конец Вечности», Р. Шекли «Обмен разумов» и «Координаты чудес», Д. Уиндема «Хроноклазм», Д.Б. Пристли «31 июня», Ст. Лема «Звездные дневники Иона Тихого».

Однако на изменившиеся научные и философские представления о времени, о пространстве отреагировала не только научная фантастика, но и более традиционная литература: В. Маяковский («Клоп», «Баня»), Т. Манн («Волшебная гора»), В. Набоков («Приглашение на казнь»), М. Булгаков (главы «При свечах» и «Извлечение Мастера» в «Мастере и Маргарите»), — в них, кстати, описываются типично релятивистские эффекты деформации пространства и времени и даже употребляется термин «пятое измерение»).

Несомненно, возможны и более конкретные сопоставления между характером художественного времени и пространства и соответствующими культурологическими категориями. По-видимому, каждой культуре свойственно свое понимание времени и пространства, которое находит отражение в литературе. Установление и изучение та-

ких художественно-культурологических соответствий является достаточно перспективным для современного литературоведения, однако в этом направлении сделаны лишь первые шаги¹, и говорить о конкретных результатах пока, видимо, рано. Но в любом случае изучение пространственно-временной организации произведения как содержательной формы безусловно необходимо для целей конкретного анализа.

Л.В. Че. ДЕТАЛЬ

При анализе литературного произведения всегда актуален вош о пределах допустимого членения текста. Литература — это искусство слова, отсюда теснейшая связь литературоведения и лингвист Творчество неотделимо от мук слова, причем выбор синонима, и т. д. мотивирован не только семантикой,— это и поиск гармонии ского сочетания звуков и выразительного ритма, интонации. В. Маяковский, комментируя процесс «делания» стихотворения, наглядно показал, как нужная по смыслу рифма «трезвость» повлекла за собой подбор звуков и, соответственно, слов в предшествующей строке, куда он ввел недостающие «резв», «т», «ст» начальный вариант: «Может быть летите... знаю вашу резвость'.»; конечный —«Пустота,—летите, в звезды врезываясь...»¹.

Слушая или читая стихи (где строки соотношены не только «по горизонтали», но и «по вертикали»²), мы обычно расцениваем изошренность звуковых повторов, перебои ритма как поэтические приемы. И хотя в конечном счете эти приемы служат смыслу (самоцелью звукопись не является даже в «зауми» В. Хлебникова³), релевантными при анализе речевой материи оказываются не только слова и предложения, но и так называемые *строевые* единицы языка: фонемы, дорфемы и пр.— т. е. единицы *меньшие, чем слово*.

Иные, лишь условно, с эстетической тачка зрения, неразложимые единицы фиксируются, когда мы поднимаемся в метасловесное измерение литературного произведения — в его *художественный* (иначе: *предметный, образный*) мир. Здесь явственнее черты, сближающие *искусство* слова с другими видами искусства. Важнейшей категорией выступает образ, т. е. воспроизведение предметов (в широком значении слою) в их целостности, индивидуальности. Но образ рождается только из встречи слов: именно *текст*, словесная ткань (лат. *textus* —ткань) реализует те или иные потенции, значения слов. Важнейшей стилистической тенденцией в художественной литературе можно считать приглушение прямых значений слов — *общих понятий*, дом, дерево, цветок. С горечью сказано у А. Блока:

Я — сочинитель, Человек, называющий все по имени, Отнимающий аромат у живого цветка.

(«Когда вы стоите на моем пути...»)

Передать на бумаге «аромат живого цветка» — значит найти счастливое сочетание слов. И одновременно—обозначаемых словами подробностей, вызывающих в сознании читателя *представление*. Как в «Соловьином саде» Блока:

И, спускаясь по камням ограды, Я нарушил цветов забытье, Их шипы, точно руки из сада, Уцепились за платье мое.

Эти цветы, конечно, розы. На рассвете они «в забытье» (как и Девушка, оставленная за оградой: «Спит она, улыбаясь, как дети...»); их шипы — «точно руки из сада», руки девушки, которая хочет жать героя. Деталей немного, но говорят они о многом: герой не щ уходит, он уходит, думая *о ней*.

Самую малую единицу предметного мира произведения традиционно называют *художественной деталью*, что хорошо согласуется с этимологией слова: «деталь» (фр.

detail) — «мелкая составная часть чего-либо (напр., машины)»; «подробность», «частность»; во французском языке одно из значений — «мелочь», «розничная, мелочная торговля»; ср. *détailler* — «разрезать на куски», «продать в розницу»; также «детализировать»¹. Принципиальным является отнесение детали к метасловесному, предметному миру произведения: «Образная форма литературного произведения включает в себе <...> три стороны: систему деталей предметной изобразительности, систему композиций и приемов и словесный (речевой) строй...» ; «...Обычно к детали художественной относят преимущественно подробности предметные в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета... <...> Поэтические приемы, тропы и фигуры стилистические обычно к детали художественной не относят...»³. При анализе произведения важно различать словесный и метасловесный, собственно предметный уровни (при всей их естественной связи). К тому же не так часто писатель сразу находит нужную подробность и единственные слова ее обозначения — даже в стихах, написанных, казалось бы, на одно дыхание, когда

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут...

Пушкинские черновики и, в частности, автографы «Осени» испещрены поправками, есть целые октавы, не вошедшие в окончательный текст, много рисунков—аналогов зрительных словесных образов (например, ладья, плывущая по волнам). В процитированных строках «говорится лишь об одном из моментов творческого процесса в целом требующего больших усилий и вовсе не непрерывного»⁴, романистов же или драматургов собственно писанию предшествует составление общего плана, разбивка на части единого действия, их расцветивание подробностями — словом, построение воображаемого мира. «Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно,— сообщает Л.Н. Толстой А.А. Фету (17 ноября 1870 г., имея в виду замысел романа о Петре I).— Вы не можете себе представить, как мне трудна эта Предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я *принужден* сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для [того], чтобы выбрать 1/1 000 000, ужасно трудно»¹. «Глубокая пахота» — это детальное ридение каждого эпизода. Такая работа продолжалась у Толстого и на стадии создания текста, а иногда и после завершения произведения. Когда «Воскресение» уже печаталось, ему, по свидетельству мемуариста, «пришла в голову одна художественная деталь, осветившая ярко то, что до того было в тени. Прежде в «Воскресении» не было эпизода со 100 рублями, которые Нехлюдов дает Катюше за ее позор. Без этого же эпизода острота отвращения к себе у Нехлюдова не была бы достаточно мотивирована. Придумавши эту деталь, Лев Николаевич был очень доволен и... немедленно сделал вставку»². *Творческая история* многих шедевров богата подобными примерами.

Детализация предметного мира в литературе не просто интересна, важна, желательна,— она *неизбежна*; говоря иначе, это не украшение, а суть образа. Ведь воссоздать предмет во всех его особенностях (а не просто упомянуть) писатель не в состоянии, и именно деталь, совокупность деталей «замещают» в тексте целое, вызывая у читателя нужные автору ассоциации. Автор рассчитывает при этом на воображение, опыт читателя, добавляющего мысленно недостающие элементы. Такое «устранение мест неполной определенности» Р. Ингарден называет *конкретизацией* произведения читателем (она у каждого своя) и приводит, в частности, следующий пример (речь идет о романе Г. Сенкевича): «Не зная... (поскольку это не обозначено в тексте), какого цвета глаза у Баськи из «Пана Володыевского», мы представляем ее себе, допустим, голубоглазой. Подобным же образом мы дополняем и другие, не определенные в тек-

сте, особенности черт ее лица, так что представляем ее себе в том или ином конкретном облике, хотя в произведении этот облик дан не с исчерпывающей определенностью. Этим мы, несомненно, выходим *за пределы* самого произведения, но делаем это, однако, в соответствии с его замыслом, так как в произведении и не предусматривается, чтобы у Баськи в ее лице чего-то не хватало»³.

То, что не вошло в текст, очевидно, и несущественно для понимания целого (в данном случае — образа героини). В рассказе А.П. Чехова «Поцелуй» незнакомка, по ошибке поцеловавшая Рябовича в темной комнате, так и остается не опознанной им. Слишком уж неопределенны запомнившиеся ему приметы: «Рябович остановился в раздумье... В это время неожиданно для него послышались торопливые шаги в шуршанье платья, женский задыхающийся голос прошептал «наконец-то!», и две мягкие, пахучие, несомненно женские руки охватили его шею; к его щеке прижалась теплая щека и одновременно раздался звук поцелуя. Но тотчас же поцеловавшая слегка вскрикнула и, как показалось Рябовичу, с отвращением отскочила от него». Кто именно была *она* — в контексте рассказа неважно. Ведь это нечаянный эпизод из одинокой жизни, лишь подчеркнувший тщетность мечты героя о счастье и любви, а не занимательная история с переодеваниями.

Отбирая, изобретая (выражаясь языком старых риторик) те или иные подробности, писатель как бы поворачивает предметы к читателю определенной их стороной. Так, в «Слове о полку Игореве» природа описана прежде всего как «участница» похода русичей против половцев, покровительствующая — увы! — не русичам: «Тогда Игорь взглянул на светлое солнце и увидел воинов своих тьмою прикрытых»; «Уже несчастий его подстерегают птицы по дубам; волки грозу поднимают по оврагам; лисицы брешут на червленые щиты»; «Вот ветры, внуки Стрибога, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы» (пер. Д.С. Лихачева).

Нередко в той или иной форме высказывается мысль о постепенном развитии мастерства детализации в истории литературы и об особой виртуозности современного письма в этом отношении (имеются в виду, конечно, авторы «первого ряда»). Так, Ю. Олеша, высоко оценивший язык нового искусства — кино, находил «крупный план» у Пушкина, считая его прорывом в поэтику будущего: «...есть некоторые строки, наличие которых у поэта той эпохи кажется просто непостижимым:

Когда сюда, на этот гордый гроб Придете кудри наклонять и плакать.

«Кудри наклонять» — это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления...»¹ Х. Ортега-и-Гассет противопоставлял современный — «медлительный» — роман, с его главным интересом к «лицам», многовековой диктатуре сюжета: «...жанр постепенно переходит от повествования, которое только указывало, намекало на что-то, к представлению во плоти <...> Императив романа — присутствие. Не говорите мне, каков персонаж, — я должен увидеть его воочию». Что такое «присутствие», испанский критик поясняет на примере своих любимых романистов: Стендаля («...говоря! «мадам Реналь полюбила Жюльена Сореля», мы просто указываем на событие. Стендаль же представляет его в непосредственной действительности наяву») и Достоевского («Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, случившиеся за несколько дней или даже часов. <...> Плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших его компонентов»)»¹.

Очень заметна работа Времени в позднейших обработках старых сюжетов (фабул), например, в «Королевских идиллиях» А. Теннисона (1859), где заимствованы и

лица и события средневековых поэм о рыцарях Круглого стола. По мнению А.Н. Веселовского, в этом произведении следует отнести «на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне жизни, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах, и на счет XVIII столетия то искусственное отношение к природе, которое любит всякое действие вставить в рамки пейзажа и в его стиле, темном или игривом, выражать свое собственное сочувствие человеческому делу. Средневековый поэт мог рассказывать о подвигах Эрека, но ему в голову не пришло бы говорить о том, как он въехал на двор замка Иньоля, как его конь топтал при этом колючие звезды волчца, выглядывавшие из расселин камней, как он сам оглянулся и увидел вокруг себя одни развалины <...> Эти реальные подробности обличают новое время: это—зеленые побеги плюща, охватившие серые своды древнего сказания...»²

Приведенные тонкие наблюдения и комментарии—из области *исторической поэтики*, изучающей устойчивые литературные стили, системы условностей (коды), постоянно пополняющие кладовую культурной Памяти. Чтение художественных текстов предполагает распознавание, дешифровку этих кодов, и наметанный глаз знатоков видит не только данный текст, но и интертекст.

Однако данные исторической поэтики нимало не колеблют высказанного выше положения о детализации как неотъемлемом свойстве, условии художественного изображения. Более того: хотя обновление, развитие принципов и приемов детализации — от эпохи к эпохе, от направления к направлению, от гения к гению — несомненно и подлежит литературоведческому описанию, для обозначения этого процесса вряд ли подходит слово «прогресс».

Ведь новое в литературе не отменяет старого, и «серые своды древнего сказания» сохраняют свою притягательность, как бы пышно ни разрастались «зеленые побеги плюща». Кроме того, установление абсолютной новизны литературного приема — зона высокого риска для исследователей. Здесь уместно вспомнить слова И. Тэна, сетовавшего на проблематичность открытий в гуманитарных науках: «Одни и те же открытия делаются по нескольку раз; и то, что выдуманно только нынче,— вы, пожалуй, завтра отыщете у себя в библиотеке»³. В самом деле: ведь «крупный план» описания Олеша замечает у Ортега-и-Гассет причисляет к «медлительным» романам «Дон Кихота» «Сервантес дарит нам чистое присутствие персонажей. Мы слышим живую речь, видим впечатляющие жесты. Достоинства Стендаля — того же происхождения»¹. Выводы исторической поэтики, как правило, требуют многочисленных оговорок.

С точки зрения *поэтики теоретической*, уясняющей свойства художественного образа как такового, вкус к детали, к тонкой (не топорной) работе объединяет художников, в какое бы время они ни жили (что это за деталь — другой вопрос). Поэтому для подтверждения тезисов можно приводить самый разный материал. А.А. Потебня, развивая теорию образа по аналогии с «внутренней формой» слова, обращался к украинскому фольклору и к русской классике XIX в. («Из записок по теории словесности»). В.Б. Шкловский обнаружил приемы «остранения» и «затрудненной формы» (которые считал атрибутами поэтического языка) в романах и повестях Л.Н. Толстого и в народных загадках, сказках («О теории прозы»). В обеих названных работах нет детали как термина, но сама проблема — в фокусе внимания.

В трудах фольклористов, античников, медиевистов о детализации сказано ничуть не меньше, чем в исследованиях, скажем, творчества Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, ИА Бунина, В.В. Набокова. Так, Ф. И. Буслаев отмечает пристрастие героического эпоса к мелочам: «Всегда спокойный и ясный взор певца с одинаковым

вниманием останавливается и на Олимпе, где восседают боги, и на кровавой битве, решающей судьбу мира, и на мелочах едва заметных, при описании домашней утвари или вооружения». Эпическая поэзия нетороплива и приучает «к терпению своими постоянными повторениями, которые пропустить, казалось, так же невозможно и неестественно, как выкинуть из жизни день ожидания перед радостью, или — из пути однообразное поле перед красивым видом»². Гомеру «каждая мелочь... дорога. Он часто прибегает к подобным описаниям, не смущаясь тем, что они задерживают развитие действия. Вследствие этого получается нарочитая задержка — *ретардация*... <...> Наиболее... замечательно описание шрама на ноге Одиссея в XIX песни «Одиссеи». Удивительно богатство не только сравнений, вводящих новые образы (в частности, описания природы), но и эпитетов, при всем тяготении эпоса к постоянным эпитетам. Ахилл у Гомера не только «быстроногий»: ему «присвоено 46 эпитетов, Одиссею — 45»³. Поэтика героического эпоса совсем непохожа на индивидуальные стили «медлительных» романов — любимого чтения Ортеги-и-Гассета (где преобладает совсем иная, *психологическая* детализация, ретардации выполняют другие функции). Но везде перед нами язык искусства — *язык детали*.

Как сказал поэт, «...жизнь, как тишина/Осенняя, —подробна» (Б. Пастернак. «Давай ронять слова...»). Подробен и мир произведения, но масштаб изображения варьируется. В «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта главный герой не замечает разницы в облике придворных дам Лилипутам, очевидной для их кавалеров, но ужасается изъянам кожи красавиц-великанш.

Степень *детализации* изображения, в особенности внешнего мира, может быть мотивирована в тексте «местом (определяемом в пространственных или временных координатах), с которого ведется повествование»¹, иначе *пространственной* и/или *временной* точкой зрения повествователя (рассказчика, персонажа, лирического субъекта). В стихотворении А. Фета изящный женский портрет создан с помощью нескольких деталей, их последовательность, градация зависят от направления взгляда лирического субъекта:

Только в мире и есть, что тенистый Дремлющих кленов шатер.

Только в мире и есть, что лучистый Детски задумчивый взор.

Только в мире и есть, что душистый Милой головки убор.

Только в мире и есть этот чистый Влево бегущий пробор.

«Влево бегущий пробор» — это тоже крупный план, как и пушкинское «Кудри наклонять и плакать».

В повествовательных произведениях очень помогает иллюзии достоверности последовательное изображение зрительных впечатлений персонажа при подчеркнутом «невмешательстве» повествователя. В рассказе А. Платонова «Возвращение» кульминационный эпизод — постепенное узнавание Ивановым в бегущих к поезду маленьких фигурках своих детей. Бег детей, не названных по имени (ведь для Иванова, стоящего в тамбуре поезда, который увозит его от семьи, сначала это просто зрелище), их частые падения переданы как на замедленной киносъемке: «Двое детей, взявшись за руки, все еще бежали по дороге к переезду. Они сразу оба упали, поднялись и опять побежали вперед. Большой из них поднял одну свободную руку и, обратив лицо по ходу поезда в сторону Иванова, махал рукою к себе, как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему. И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего нога была одета в валенок, а другая в калошу, — от этого он и падал так часто». Для Иванова, привыкшего относиться к людям «поверхностно», пристальное вглядывание в «большого» и «меньшего» — Петрушку и Настю — завершилось воз-

вращением домой—теперь уже окончательным.

Время, отделяющее рассказчика от событий рассказа,— своеобразный фильтр, пропускающий самые яркие, дорогие, или самые стыдные, мучительные воспоминания. В зарницах памяти, как будто это было вчера, встают детали-символы. Так, в рассказе Толстого «После бала» Иван Васильевич заново переживает подробности «одной ночи, или скорее утра», от которого переменилась его жизнь: сияющую улыбку Вареньки, свое умиление при виде «домодельных сапог» ее отца, мотив мазурки — «другую, жесткую, неприятную музыку», страшную от шпицрутенов спину татарина.

Классификация деталей повторяет структуру предметного мира, слагаемого из «разнокачественных компонентов»¹ — событий, действий персонажей, их портретов, психологических и речевых характеристик, пейзажа, интерьера и пр. При этом в *данном* произведении какой-то вид (виды) деталей может отсутствовать, что подчеркивает условность его мира. В пьесе Э. Ионеско «Новый жилец» представлено переселение в квартиру, пространство которой Жилец организует, крайне удивляя грузчиков и консьержку: по его указаниям загораживают окно и заставляют всю площадь мебелью. Только в темноте, почти в неподвижности и одиночестве, Жилец — у себя «дома». Писатель похож на этого персонажа: он заполняет по-своему время и пространство произведения.

При литературоведческом описании *стиля* родственные детали часто объединяют. Удачный опыт такой типологии предложил А.Б. Есин, выделивший три большие группы: детали *сюжетные, описательные, психологические*. Преобладание того или иного типа порождает соответствующее *свойство*, или *доминанту, стиля*: «сюжетность» («Тарас Бульба» Гоголя), «описательность» («Мертвые души»), «психологизм» («Преступление и наказание» Достоевского); названные свойства «могут и не исключать друг друга в пределах одного произведения»².

Подобно тому как слово живет полной жизнью в тексте, высказывании, деталь раскрывает свои значения в ряду, последовательности, переключке деталей — тоже *тексте*, только метасловесном. Толстому принадлежит определение сущности искусства как «бесконечного лабиринта сцеплений»³. Если деталь — изоморфная этому лабиринту его часть, то она должна заключать в себе какое-то (какие-то) из этих сцеплений. Иными словами: при анализе рассматривается фрагмент *текста*, в котором есть *со-* и/или *противопоставления* деталей. Например, в «Войне и мире» образ Пьера Безухова, при первом его появлении в романе (светский раут у Анны Шерер), складывается из контрастирующих друг с другом деталей: улыбки, делающей лицо «детским, добрым, даже глуповатым и как бы просящим прощения», и взгляда — «умного и вместе робкого, наблюдательного и естественного»; улыбки и «святотатственных», для большинства гостей, речей («Революция была великое дело...»). Вот Пьер покидает салон: «Анна Павловна повернулась к нему и, с христианскою кротостью выражая прощение за его выходку, кивнула ему и сказала:

— Надеюсь увидеть вас еще, но надеюсь тоже, что вы перемените свои мнения, милый Пьер,— сказала она.

Когда она сказала ему это, он ничего не ответил, только наклонился и показал всем еще раз свою улыбку, которая ничего не говорила, разве только вот что: «Мнения мнениями, а вы видите, какой я добрый и славный малый». И все и Анна Павловна невольно почувствовали это» (ч. 1, гл. 5). Для Толстого детская улыбка Пьера важнее его мнений, которые будут еще не раз меняться. «Ум сердца» писатель всегда предпочитал «уму ума» (часто цитируя в письмах эти понравившиеся ему выражения Фета¹).

Динамика портрета: жесты, мимика, изменения цвета кожи, дрожь и пр. (все то,

что не всегда подвластно сознанию) — может резко расходиться с буквальным смыслом речей героя, с его риторикой. В «Сиде» Корнеля король, дон Фернандо, сообщает Химене ложное известие о гибели Родриго, надеясь узнать ее истинные чувства к нему. Опыт удастся: лицо Химены резко побледнело, и король больше ей не верит:

Химена:

Бывает обморок от горя и от счастья: Избыток радости так нестерпим подчас, Что, овладев душой, он изнуряет нас.

Дон Фернандо:

Ты нас разубедить стараешься напрасно: Твое страдание сказалось слишком ясно.

(Д. 4. Явя. 5. Пер. М. Лозинского)

В «споре» сюжетных и психологических подробностей, к которому как бы приглашается читатель,—одна из тайн увлекательности чтения романов Ф.М. Достоевского. В «Братьях Карамазовых», по законам «уголовного» жанра, автор прибегает ко многим умолчаниям. После таинственного убийства Федора Карамазова представители правосудия Допрашивают Митю в Мокром (кн. «Предварительное следствие»). Они тщательно выясняют и записывают, что делал Митя, собирают улики: открытая в сад дверь из дома Федора Карамазова, брошенный садовой дорожке медный пестик, неожиданное появление у больших денег и пр. Так они торят дорогу к заключительной судебной ошибке. Для автора же и имплицитного читателя гораздо «информативнее» другие факты, *психологические*, ликование Мити, узнавшего, что старик Григорий остался жив, его наивность и восторженность в «мытарствах» допроса, а потом стыд за исповедь перед «такими людьми», острое переживание оскорбленного достоинства. Сюжетные детали-улики и психологические детали-алиби выстраиваются в два параллельных ряда.

Итак, детали могут быть даны в противопоставлении, «споре» друг с другом. Но могут, напротив, образовывать ансамбль, создавая в совокупности единое и целостное впечатление — например, предметы роскоши, украшавшие «кабинет/Философа в осьмнадцать лет» (в первой главе «Евгения Онегина»).

Е.С. Добин предложил типологию деталей, исходя из критерия: *единичность/множество*, и для обозначения выделенных типов использовал разные термины: «*Подробность* воздействует во множестве. *Деталь* тяготеет к единичности. Она заменяет ряд подробностей. Вспомним уши Каренина, завитки волос на шее Анны, короткую верхнюю губу с усиками маленькой княгини, жены Андрея Болконского, лучистые глаза княжны Марьи, неизменную трубочку капитана Гушина, многозначительные складки на лбу дипломата Билибина и т. д. Деталь—интенсивна. Подробности — экстенсивны». Далее исследователь оговаривается, что разница между деталью и подробностью «только в степени лаконизма и уплотненности» и что она «не абсолютна», есть «переходные формы»¹.

Переходные формы есть, конечно, в любой классификации, но не в них ее суть. На наш взгляд, само тяготение к «единичности» или к «множеству» требует объяснения, является следствием различных функций детали и подробности (в терминах Добина). Если вдуматься в приведенные им примеры «деталей», прослеживается закономерность: выделены не просто характерные черты, представляющие целое через его часть (принцип синекдохи). Названо то, что намекает на некое *противоречие* в предмете, что совсем, казалось бы, необязательно для: него — поэтому деталь и заметна, и не теряется во множестве «подробностей». И она экспрессивна, т. е. при верном ее прочтении читатель приобщается к авторской системе ценностей. Уши Каренина,

впервые увиденные по-настоящему Анной после встречи с Вронским («Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» — подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы» — ч. 1, гл. 30), явно портят представительную — во всех смыслах — фигуру государственного сановника. А завитки волос на шее Анны (намек на страстность натуры) — лишние для жены сановника. Короткая губка с усиками Лизы Болконской, сначала охарактеризованная как «ее особенная, собственно ее красота», очень скоро вызывает у повествователя (и Андрея Болконского) невыгодные для героини зоологические ассоциации: «...губка поднялась, придавая лицу не радостное, а зверское, беличье выражение» (ч. 1, гл. 2, б). Трубочка («носогрелка») Тушина помогает его философствованию и игре воображения — склонностям, неожиданным в капитане-служке. И т. д.

Деталь, вносящая в образ *диссонанс*, или, если воспользоваться известным термином Шкловского, «*остранняющая*» деталь, имеет огромное *познавательное* значение. Она как бы приглашает читателя внимательнее присмотреться к предмету, не скользить по поверхности явлений. Выпадая из ряда, из ансамбля, она останавливает на себе внимание — как два кресла в гостиной Маниловых, обтянутые «просто рогожею» и выдающие в нем нехозяина, человека, играющего роль хозяина: Манилов «в продолжение нескольких лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: «Не садитесь на эти кресла, они еще не готовы» (гл. 2). Вводя «остранняющую» деталь, писатели часто прибегают к гиперболе.

Вспомним велосипед из рассказа Чехова «Человек в футляре», на котором лихо прокатилась Варенька, испугав Беликова. Или кинжал (из «Театрального романа» М. Булгакова), навязываемый маститым режиссером молодому драматургу в качестве орудия самоубийства его героя. Но для Максудова замена револьвера на кинжал совсем не пустяк: «Я не хочу, чтобы публика, увидев, как человек двадцатого века, имеющий в руках револьвер, закалывается кинжалом, тыкала бы в меня пальцами!» (гл. 13). Иван Васильевич, руководитель Независимого театра, непререкаемый авторитет — увы! — старомоден. По-видимому, нарушение нормы, элемент неожиданности, гиперболизация и рождает ощущение «интенсивности» такой детали, повышенной «нагрузки» на нее, о которых пишет Добин¹.

Заметности детали, в той или иной степени контрастирующей с общим фоном, способствуют *композиционные приемы*: повторы, «крупный план», «монтаж», ретардации и др. Повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится *мотивом* (*лейтмотивом*), часто вырастает в *символ*. Если поначалу она удивляет, то, представая в новых «сцеплениях», уже *объясняет* характер. В «Идиоте» Достоевского читателю (как и генералу Епанчину) поначалу может показаться странным умение Мышкина имитировать почерки. Однако по прочтении всего романа становится ясно, что главный талант Мышкина — понимание разных характеров, разных стилей поведения, и воспроизведение стилей письма (в старинном смысле слова) — намек на это. Символистская критика в лице А. Волынского уловила глубокий смысл детали-символа: «Мышкин пишет, как каллиграф — чудесная рисующая опять-таки его безмолвную мировую душу. Кроме того, умеет писать различными почерками новых и старых времен, почерками определенных людей и характеров, как бы сливаясь во всех деталях и оттенках с тем, что живет и живо на земле. Нельзя себе представить более легкого и в то же время трогательного намека на мировые свойства души Мышкина в этом неожиданном линейном символе»¹.

Символическая деталь может быть вынесена в *заглавие* произведения (обычно

малых форм): «Крыжовник» А.П. Чехова, «Легкое дыхание» И.А. Бунина, «Снег» К.Г. Паустовского. Деталь-заглавие — мощный прожектор, в свете которого видны единство художественного целого, присутствие автора в композиции.

Подробность же (в понимании Добина) ближе к *знаку*, чем к символу, ее появление в тексте вызывает прежде всего радость узнавания, возбуждая устойчивую цепь ассоциаций. Подробности-знаки рассчитаны на определенный горизонт ожидания читателя, на его способность дешифровать тот или иной культурный код. Так, читатель «Евгения Онегина», попадая вместе с Татьяной в «келью модную» ее кумира (гл. 7), может уверенно судить об увлечениях и умонастроениях Онегина на основании убранства его кабинета. Несколько штрихов-знаков заменяют длинное описание: «...и лорда Байрона портрет,/И столбик с куклою чугунной/Под шляпой, с пасмурным челом,/С руками, сжатыми крестом».

При реконструкции историком литературы жизни, быта, вкусов общества, уже далекого от нас, такие знаки систематизируются, это «хлеб» комментаторов. И, пожалуй, более, чем классика, подробности-знаки поставляет *беллетристика*, идущая в ногу со своим временем (а не обгоняющая его), быстро откликающаяся на злобу дня, моду во всех областях, «новости культуры». В повести С. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1928) девушка Таня, ровесница пушкинской Татьяны, говорит молодому человеку, которому хочет понравиться: «Вы, Петр, не смейтесь надо мной, а главное, не подумайте, что у меня на этажерке пудра «Лебедь» и стихи Александра Блока». В глазах рабочей молодежи двадцатых годов увлечение стихами Блока — знак мещанского вкуса. Подробность, вероятно, непреднамеренная, брошенная вскользь, но тем более характерная.

Какие подробности в произведениях текущей беллетристики станут для новых поколений читателей знаками нашего времени?

***КВ. Нестеров* ДИАЛОГ И МОНОЛОГ**

Диалог и монолог принадлежат к числу опорных понятий филологии, в частности литературоведения. Вместе с тем они широко употребляются в искусствоведении, теории общения и культурологически ориентированной философии. Первоначально эти слова упрочились в сфере лингвистики, обозначая основные формы речевой коммуникации. Они восходят к греческим *dialogos* («беседа, разговор двоих или более лиц») и *monologos* («речь одного человека»).

Диалог — это преимущественно речь устная, протекающая в условиях непосредственного контакта. Он складывается из высказываний нескольких (как правило, двух) лиц; иногда беседу нескольких лиц именуют *полилогом*. Эти высказывания, в большинстве случаев краткие, называют репликами. Знаменательны слова Сократа, мыслитель-ство которого вершилось в форме диалога: «Если хочешь со мною беседовать, применяй... краткословие»¹. А. Шлегель определил сущность диалога, во-первых, мгновенным, «сиюминутным» возникновением высказывания и, во-вторых, зависимостью каждой последующей реплики от предыдущей, принадлежащей другому лицу¹.

Реплики диалогов, верных своей природе, чередуются нег денно и свободно. Слушающий зачастую прерывает говорящего, пот его с полуслова. Тем самым он обнаруживает способность и готовность к мгновенному отклику на прозвучавшее высказывание. Реплицирование предполагает непрерывность говорения (речевого процесса): один еще не договорил, а другой уже вмешался. Успешное ведение диалога во многом зависит от умения его участников быстро найти уместную и меткую реплику. В этом отношении диалог соотносим с определенной областью речемыслительной культуры.

Владение им сопряжено и с остротой ума, и с чуткостью к собеседнику. Главное же — с гармоническим сочетанием способности высказаться импровизационно (не заранее подготовленными словами) и умением вслушиваться. Напомним пословицу. «Не надейтесь найти друга в том человеке, который вас плохо слушает».

Диалогическая речь, протекающая в ситуации прямого, непосредственного контакта между рядом находящимися людьми, вполне допускает лексические неточности, логическую сбивчивость, нарушение и редуцирование грамматических форм. Порой внешняя невнятица реплик придает им особую весомость и выразительность. Показательны, несмотря на всю условность и художественную «сделанность», реплики Акима в пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы». Редуцирование лексико-грамматических свойств проявляется тем сильнее, чем лучше знают друг друга беседующие и чем более сходна направленность их мысли в рамках данного разговора. Понимание в этом случае совершенно не затруднено. Вспомним, к примеру, объяснение по начальным буквам между Кити и Левиным в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Толстой в этом эпизоде обращает внимание на то, что между людьми, находящимися в тесном психологическом контакте, возможно понимание с помощью одной только редуцированной речи, с полуслова. По мнению Л.П. Якубинского, высказывание намеком и понимание полудогадкой при обмене рештаками обретает решающую роль в тех случаях, когда собеседники знают *суть дела*, т. е. друг друга, ситуацию общения и предмет речи². Для такого рода диалогической речи наиболее благоприятны неофициальность и непубличность беседы, устная и непринужденно-разговорная атмосфера, ситуация нравственного и интеллектуального равенства говорящих.

По-иному реализуются ритуальные, *официальные* беседы. Основное их отличие от рассмотренной выше формы разговора — нормированность. В прошлом для той или иной культурной среды и эпохи существовала отличительная, со своими оттенками форма общения. Так, в былинах «Добрыня Никитич и Василий Казимирович» встреча князя с богатырями изображена следующим образом:

Поклоняются на все стороны:

«Здравствуй, Владимир-князь,
И со душечкой со княгинею!» <...>

И проговорил ласковый Владимир-князь:

«Добро пожаловать, удалы добры молодцы,
Ты, Василий сын Казимирский,
С Добрынюшкой со Никитичем!

За один бы стол хлеб-соль кушати!»

По романам Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева можно судить о формах застольных бесед и светских разговоров в дворянском обществе XIX в. В ранних культурах бытовали ритуальные игры, когда играющие делились на две группы и каждая из них (попеременно) ставила вопрос на заданную тему своим соперникам. Другая группа должна была как можно скорее найти ответ¹. Такие ритуально-игровые диалоги позже были реализованы в словесном искусстве, в частности в стихомифии античных трагедий — в обмене краткими репликами, во время которого одна сторона наступает, а другая обороняется или в свою очередь идет в контратаку².

К сфере особого мастерства и высокой внутренней культуры испокон веков относили умение вести публичные беседы. Христос, Будда, Платон, Конфуций оставили неизгладимый след в истории как мастера захватывающих публичных диалогов. О необходимости обращаться к образам, притчам, сравнениям, а часто и к юмору и иронии говорили уже античные риторы. Одной из разновидностей публичных диалогов яв-

ляются дискуссии и диспуты. В средние века дискуссии были привычным делом среди философов-схоластов, споривших на библейские темы. Примером дискуссии являются разговоры Базарова с Павлом Петровичем и Николаем Петровичем Кирсановыми в романе Тургенева «Отцы и дети».

Собеседование обычно сопровождают мимика и жесты. Они представляют собой внешнюю, «визуальную» сторону разговора, ему сопутствуют. Это своего рода аккомпанемент диалога. Жестикуляция дополняет речь говорящего, как бы договаривает то, что умалчивается при «краткословии», выявляет то, что не успевает реализоваться в слове. «Когда человек говорит,— отмечал Ф. Шиллер,—мы видим, как вместе с ним говорят его взгляды, черты его лица, его руки, часто все тело, и нередко мимическая сторона разговора оказывается наиболее красноречивой»¹.

Часто диалог определяют как разговор *с глазу на глаз*: собеседникам для взаимопонимания надо видеть друг друга. Однако возможен диалог и вне прямого общения, когда беседующие лишены визуального контакта. Так, в телефонном разговоре он выступает в неполном, затрудненном и урезанном виде.

Лингвисты неоднократно говорили о естественности диалога как живой речи, противопоставляя ему искусственность и вторичность монолога. Л.В. Щерба утверждал, что «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге»³. По мнению Э. Бенвениста, диалог является необходимой основой для существования языка: «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают,—такова человеческая действительность»⁴.

В античной Греции диалогическая речь обрела жанрообразующую роль. Родоначальниками этого жанра по праву считаются древнегреческие философы. Такой диалог раскрывал философскую тему недогматическим способом, в беседе. Эти возможности наиболее плодотворно реализовались в кругах, близких Сократу (так называемый сократический диалог), и классически полно воплотились в диалогах Платона. Подобная форма философствования опиралась на традицию устного народного общения в Древней Греции. В России к диалогу как философско-публицистическому жанру обращались Г. Сковорода («Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни»), А.И. Герцен (глава «Перед грозой» в составе книги «С того берега»), В.С. Соловьев («Три разговора»). В области литературной критики нередко в этой форме раскрывали свои идеи П.А. Вяземский («Вместо предисловия. Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова»), В.Г. Белинский («Русская литература в 1841 году»), Б.Н. Алмазов («Сон по случаю одной комедии») и другие.

Но своей сферой, своими возможностями и особой, не меньшей значимостью обладает и монологическая речь. Монолог бытует, во-первых, в форме *устной* речи (вырастая из диалога или существуя независимо от него), во-вторых, в облике речи *внутренней*, в-третьих, как речь *письменная*.

При этом различаются монологи *уединенные* и *обращенные*. Уединенные монологи являют собой высказывания, осуществляемые человеком либо в прямом (буквальном) одиночестве, либо в психологической изоляции от окружающих. Таковы говорение *для себя самого* (либо вслух, либо, что наблюдается гораздо чаще, *про себя*, в формах внутренней речи — нем. *Selbstgesprach*)¹ и дневниковые записи, не ориентированные на читателя. Этот речевой феномен вслед за Ю.М. Лотманом правомерно называть «автокоммуникацией»². Уединенный монолог в виде внутренней речи подобен репликам диалога и еще в большей мере тяготеет к редуцированности лексико-грамматических форм. Внутренняя речь представляет собой особую, специфическую форму языковой деятельности. Л. С. Выготский считал, что она «вся состоит с психо-

логической точки зрения из единых сказуемых»³. Имеется в виду, что сам себя человек понимает особенно легко, менее чем с полуслова. Поэтому у него здесь нет потребности выражать мысли, чувства, импульсы сколько-нибудь внятно.

Совсем иной характер имеют монологи обращенные. В отличие от реплик диалога и единиц внутренней речи они могут иметь неограниченно большой объем. Если адресатом при диалоге бывает, как правило, одно лицо, то при обращенном монологе имеет место апелляция главным образом к группе слушающих. Таковы публичные выступления политиков, проповедников, лекторов. Обращенные монологи, подобно репликам диалога, включены в сферу межличностного общения и определенным образом воздействуют на адресата. Но они не требуют от него сиюминутного отклика, даже исключают его. На протяжении многих веков, до распространения книгопечатания, такие монологи (в устной форме) были весьма влиятельными и являлись уникальным, единственным средством воздействия на сознание масс. Пророки и ораторы провозглашали «абсолютные» истины и стремились вызвать широкий и сильный отклик: энтузиазм, восторг, тревогу, негодование. В монологической речи, по мысли Я. Мукаржовского, говорящий стабильно противостоит в качестве активного «деятеля» коммуникации ее пассивным участникам — слушающим⁴. Здесь обычно имеет место некая иерархическая привилегированность носителя речи и далеко не обязательно социальное или интеллектуальное равенство общающихся.

Родиной обращенного монолога является ораторское искусство древних народов. Монологическая речь как бы хранит память о своих истоках. Она склонна к внешним эффектам, как правило, основывается на укорененных нормах и правилах, строго их придерживаясь, т. е. ориентируется на риторику и сама нередко имеет риторический характер. И этим резко отличается от непринужденно-разговорных диалогов.

Адресуемый публике монолог (будь то устное выступление или письменный текст) требует от автора продуманности. Такому монологу подобают упорядоченность и четкая организованность. «И приятность речи, и убедительность, и мощь гораздо более зависят именно от соединения»,—писал Дионисий Галикарнасский¹. Предназначенные широкому кругу слушателей, монолог так или иначе закрепляются как минимум в памяти их творцов. Они оказываются воспроизводимыми, причем сохраняются не только предмет и смысл, но и сама словесная ткань. Благодаря этому монолог в меньшей мере, чем реплики диалога, связан с местом и временем говорения — с данной ситуацией общения: его обращенность простирается в шири времени и пространства. Именно поэтому монологическая речь (в этом ее неопределимое преимущество перед речью диалогической) вершит образование *текстов*, составляющих неотъемлемую часть культуры человечества.

Диалогическую и монологическую речь (при всей глубине различий между ними) объединяет весьма существенное свойство. Оба рода словесных образований имеют и даже подчеркивают авторство (коллективное или индивидуальное, личностное). Это авторство ярко проявляется в интонировании, которое отличает собственно монологи и диалоги от всякого рода документов, инструкций, научных формул и т. д. В письменно закреплённых высказываниях этот интонационный аспект речи передается опосредованно, в синтаксических конструкциях. В высказываниях, которые субъективно окрашены и имеют личностный характер, адресация речи к внутреннему слуху воспринимающего играет далеко не последнюю роль. Умение чувствовать, слышать и запечатлеть в речи живую интонацию голоса важно для публицистов, критиков, мемуаристов.

Различные формы монологов и диалогов целеустремленно используются в ху-

дожественной литературе. Интонационная выразительность речи здесь особенно велика. «Плох тот художник прозы или стиха,— писал А. Белый, —который не слышит интонацию голоса, складывающего ему фразу»².

В лирической поэзии интонационное начало становится своего рода центром, стержнем, доминантой произведения³.

Литературное произведение составляет определенную целостность, которую можно охарактеризовать как авторский монолог, обращенный к читателю. Такой монолог уже не является фактом естественного языка, это специфически художественное явление. Он как бы «сделан» и причастен игровому началу. Автор, если он поистине художник слова, обращается к читателю не посредством прямого выражения мысли, а изображая явления предметного мира и воссоздавая чью-то речь. По словам М.М. Бахтина, «первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто писателем: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. д.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это щолчание может принимать различные формы выражения»¹. Заметим, однако, что в эпических произведениях часто имеет место то, что называют авторским повествованием. Переживания лирического героя, как правило, восходят к сознанию и мироотношению самого поэта; такая лирика называется *автопсихологической*. Облеченность автора в молчание наиболее явственна в драме, в так называемой *ролевой лирике* и в повествовании неавторского, в частности *сказового*, характера (повести раннего Гоголя).

Диалоги и монологи составляют наиболее специфическое звено литературного произведения. Художественный текст — это «как бы контрапункт двух сплошных нервущихся линий. Одна линия складывается из наименований фактов внесловесной действительности, другая — из монологов и диалогов как таковых»². Благодаря последним человек предстает как носитель речи: писателями осваиваются интеллектуальная сторона бытия людей и их межличностное общение.

Носителями диалогов и монологов в художественном тексте являются и повествователи (рассказчики), и лирические герои, и персонажи эпических и драматических произведений. Если в лирике организующую роль играют монологи, которые принадлежат лирическим героям, то в эпических произведениях к монологу повествователя, который или впрямую воплощает позицию автора, или же является предметом авторской критики (иронии), подключаются диалоги и монологи персонажей. Они зачастую тесно переплетены и нередко переходят один в другой: в рамках живых бесед возникают и упрочиваются Пространные монологические высказывания. Таковы разговор на пароме Пьера Безухова и Андрея Болконского, сцена признания Раскольникова в совершенном им преступлении. Или наоборот, в рамках Монолога как внутренней речи разворачивается диалог между голосами персонажей (одна из сторон «полифонии», по Бахтину), или изображении двойничества вступают в спор два голоса одного персонажа («разложившееся сознание», по Бахтину¹).

Драма же организуется речью действующих лиц, по форме диалогической. Повествовательный комментарий здесь если и присутствует (ремарки), то решающей роли не играет. Но монологическое начало речи в драме прослеживается в диалогических репликах, так как они адресованы зрителям. В.М. Волькенштейн, говоря о риторическом характере драматической реплики, отмечал: «Риторика в драме является в виде <...> поэтически смягченном; благодаря музыкальной и ритмической инструментровке это нечто среднее между лирической поэзией и ораторским искусством»². Немалую роль в этом роде лиге-ратуры играют и прямые монологи — пространные выска-

звания, которые выходят за рамки взаимного общения персонажей и обращены напрямую к публике (монолог Чацкого в конце 3-го действия комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», городничего в 5-м действии «Ревизора» Н.В. Гоголя). Драматическая речь как бы умножает живой диалогический контакт героев на монологическое и притом непосредственно публичное обращение актеров к зрительному залу. Этим она воздействует на слушателей, подобно тому как воздействуют на аудиторию чтецы, лекторы, ораторы.

Писатели опираются на самые разные формы нехудожественной речи (как диалогической, так и монологической) и, подобно губке, впитывают их в себя. На исторически ранних этапах в словесном искусстве (в особенности в высоких канонических жанрах) доминировала монологическая риторика и декламационность. В древнегреческих эпопеях (как и в эпосе других народов и стран) голоса героев звучали в унисон с речью повествователя, торжественной и строгой. Даже там, где людям подобает (по привычным для нас представлениям) произнести лишь немногие слова, простые и бесхитростные, действующие лица, например, поэм Гомера изъясняются высокопарно, изысканно и весьма пространно. Вот как в «Илиаде» обращается мать к сыну, ненадолго пришедшему в родной дом с полей сражений:

«Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву? Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы, Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце: Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу? Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным...»

(Песнь VI. Пер. ЕЖ. Гнедича)

Подобная же монологическая риторика с очень слабыми оттенками индивидуальности преобладает и в античной лирике, в особенности хоровой, и в выросших из нее трагедиях. Даже в стихомифиях античной драмы разговорность занимала гораздо меньшее место, чем риторичность.

Речь непринужденно-разговорная, первоначально явившая себя в репликах диалога, находила надежное пристанище (и в античности, и средневековой литературе) лишь в низких, неканонических смеховых жанрах. В античности таковы прежде всего комедии Аристофана. Эта традиция была продолжена в эпоху Возрождения, свидетельства чему — знаменитые романы Рабле, и комедии Шекспира. Напомним, к примеру, веселые и изящные словесные перепалки Беатриче и Бенедикта в «Много шума из ничего».

Чем решительнее литература отказывалась от риторичности, тем сильнее закреплялось в ней слово разговорное, свободное, по меткому выражению В.В. Виноградова, «не закрепленное ни за каким стилем». Если корни риторики уходят в публично-монологическую речь с ее «готовым» словом, то разговорность, закрепившаяся в литературе позже, в XIX—XX вв., питалась атмосферой устного диалога.

Освобождение от оков риторики привело литературу, с одной стороны, к разноречию и полифонии (М.М. Бахтин), что особенно ярко проявилось в повествовательной прозе, с другой — ко все большему запечатлению внутренней речи героя в эпическом повествовании: с помощью внутренних монологов здесь воссоздаются психические процессы в их сложности и противоречивости. В XX в. стали появляться романы, героем которых выступало человеческое сознание (Дж. Джойс, М. Пруст и др.). Здесь внутренний монолог царит над всем и вся и мир находится как бы внутри сознания¹.

Изображение писателями речи персонажей менялось от единой стилистики авторского слова и слова героя, а также от «прямого говорения» (когда слово напрямую выражало намерение или мысль персонажа) в сторону большего разнообразия и слож-

ности. Так, уже в русской комедии XVIII в. А.И. Белецкий отмечает «обязательную окраску речи щеголей и щеголих —галломанов, речи старосветских помещиков — суеверов и невежд, положительных героев, педантов, слуг и т. п.»². Еще более ярко стилистические линии речи героев представлены в реалистическом романе и драме XIX в.

С другой стороны, диалоги стали все настойчивее выражать несоответствие мысли и слова. В драматургии сложилась традиция различения открытого диалога, корнями уходящего в античную драму и наиболее полно представленного в пьесах Шекспира, и диалога кос. венного. Последний получил развитие в психологической драме второй половины XIX —начала XX в. (пьесы Ибсена, Метерлинка, Чехова)¹. Не менее выразительно это новаторство сказалось в романе XIX в., где диалоги и монологи стали предметом психологического изображения. Роман XIX в., по словам Л.Я. Гинзбург, отошел от прямой, целенаправленной речи в сторону несоответствия «между внутренними моги, вами персонажа и его высказываниями»² (романы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, малая проза А.П. Чехова).

Словами «диалог» и «монолог» обозначаются не только художественно-речевые формы (именно о них у нас шла речь), но и *качества сознания* авторов и изображаемых ими лиц. Литературоведение последних десятилетий настойчиво обращается к терминам «диалогичность» («диалогизм») и «монологичность» («монологизм»), вошедшим в научный обиход благодаря М.М. Бахтину. Эти понятия принадлежат теории общения, культурологии, а в значительной мере и философии. Они характеризуют вовлеченность (или, напротив, невовлеченность) сознания, поведения, высказываний человека в процессы межличностного общения.

Диалогичность имеет место там, где высказывания являются звеньями живого и плодотворного общения людей и обогащают их духовный опыт. «Диалогические отношения,—писал М.М. Бахтин,— гораздо шире диалогической речи в узком смысле. И между глубоко монологичными речевыми произведениями всегда наличествуют диалогические отношения»³. Так, широко понимаемый диалог далеко не всегда связан с единством места и времени общения. К тому же феномен диалогичности может и не быть двусторонним взаимным общением: человек в состоянии вести диалог с теми, кто жил несколько веков назад. Таким диалогом можно назвать наше обращение к любимым писателям прошлого, нередкое и в поэзии (например, известное стихотворение О.Э. Мандельштама «Бессоница. Гомер. Тугие паруса...»). Понятие диалогичности сопряжено с идеей бескрайне широкого единения людей и имеет универсальное значение. М.М. Бахтин считал, что каждая мысль «с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога», «она живет на границах с чужой мыслью, с сознанием» и «неотделима от человека»⁴. Диалогичность при этом как стержень межличностного общения и гуманитарного знания.

Монологичность же — это прежде всего сфера негуманитарного знания, куда относятся естественные и точные науки: мышление и речь здесь направлены на безгласную вещь или некую отвлеченность (абстракцию). И главным критерием их оценки становятся точность и завершенность. При вторжении в гуманитарно-личностную сферу монологическая речь рискует стать «умерщвляющей». По М.М. Бахтину, такая активность легко оказывается негативно значимой. Это своего рода сила, отрицающая равноправие сознаний, воплощенная дретензия на власть над другим человеком как «вещью».

Имея в виду монологический характер патетической речи, М. Бахтин писал, что здесь «шагу ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана,

положения и т. п.»¹. Вместе с тем провозглашение готовых, абсолютных, непререкаемых истин имеет свои права и основания, прежде всего в сфере религии, но также и в художественной словесности. Вспомним библейские псалмы, к которым неоднократно обращались и поэты нового времени, или классический народный эпос, основанный на мифе и предании. Речь в эпосе обладала абсолютной авторитетностью и исключала какой-либо духовно-самостоятельный, инициативный, тем более критический, отклик слушателя и читателя. «Можно анализировать Гомера,— отметил немецкий ученый Э. Ауэрбах,—но нельзя его толковать»². Монологическое начало доминирует и в ряде произведений Нового времени. Таковы ода «Вольность» А.С. Пушкина и его знаменитый «Пророк», завершающийся словами Бога: «Восстань, пророк...». Монологизму авторского сознания, как правило, сопутствуют риторические формы речи, о которых мы уже говорили. Вместе с тем монологичность едва ли не преобладает в вызывающе оригинальных текстах поэтов-авангардистов, в частности футуристов, с их поэзией бунта и неприятием каких-либо правил и норм.

Со временем, от эпохи к эпохе, в литературном творчестве все более активизировалась диалогичность. Формой диалога автора с предшественниками могут быть *реминисценции*. Примеры подобного творческого общения — «Повести Белкина» А. С. Пушкина, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой. Диалог, далее, вершится между автором и героем, о чем подробно писал М.М. Бахтин, исследуя творчество Ф.М. Достоевского. И наконец, имеет место диалог писателя с читателем, которому содействует вопрошающая, провоцирующая активность автора апеллирующего к индивидуальному отклику читателя, к его духовной и умственной инициативе. Представление писателя об адресате во многом влияет на стиль произведения¹.

Сознание персонажа также может быть по преимуществу либо диалогичным, либо монологичным. Способный к диалогическому общению герой даже в рамках монологической речи обращен к другому сознанию и открыт ему. Таковы Татьяна Ларина в письме к Онегину князь Лев Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов (особенно в своей речи у камня). Диалогическое сознание сопряжено с определенным рода поведением, которое выражается в стремлении личности к доброму участию в судьбе другого, к желанию видеть в человеке «алтари, а не задворки» (А.А. Ухтомский)². К типу диалогично посту, пающих персонажей правомерно отнести Петра Гринёва («Капитанская дочка» А.С. Пушкина), Макара Ивановича («Подросток» Ф.М. Достоевского), Горкина в повестях И.С. Шмелева «Лето Господне» и «Богомолье».

Монологичный герой — это преимущественно персонаж замкнутый, сосредоточенный на себе (Печорин, Раскольников в начале романа Достоевского). Его поведение зачастую связано с разрушительным началом (согласие Онегина на дуэль, злоедающая беседа Ивана Карамазова со Смердяковым).

Минуты духовного счастья и катарсис героя — это одновременно и прорыв из монологической замкнутости в сферу личного участия в судьбе другого. Показательны сцены прощения раненым князем Андреем Анатоля Курагина («Восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливым сердцем»), преодоления Раскольниковым отчужденности к сокамерникам после открывшейся в нем любви к Соне.

М.М. Бахтин писал: «Быть — значит общаться диалогически»³. История литературы от эпохи к эпохе все яснее свидетельствует об истинности этого суждения.

В.Е. Хализев ДРАМА

Драматические произведения (гр. drama — действие), как и эпические, воссозда-

ют событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического, повествовательного произведения драматург подчинен «закону развивающегося действия»¹. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно *авторская речь* здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы *список действующих лиц*, иногда сопровождаемый их краткими *характеристиками*, обозначение *времени* и *места действия*, описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (*ремарки*). Все это составляет лишь *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст — это чередование высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы (сравнительно с эпосом). Писатель-драматург пользуется частью предметно-образительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю,— замечал Т. Манн,—как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный цельный, реальный и пластический образ»¹. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырёх часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается. Персонажи драмы обмениваются *репликами* без сколько-нибудь заметных временных интервалов; их высказывания, как отмечал К.С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы,—писал Ф. Шиллер,—переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»².

Драма ориентирована на требования сцены. А театр — это искусство публичное, массовое. Он напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам А.С. Пушкина,— «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлевать «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествий Народ требует сильных ощущений <...> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством»¹. Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в рамках кассовых празднеств, в атмосфере игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным»,— заметила О.М. Фрейден². То же самое правомерно сказать о театре и драме иных стран. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой вся-

кого драматического мастерства»³.

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность, как правило, оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой. «Театр требует <...> преувеличениях широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах»,— писал д. Буало⁴. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл»,—комментирует Бубнов («На дне» М. Горького) исступленную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театральную эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Л.Н. Толстого в адрес У. Шекспира за обилие гипербол, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления»: «С первых же слов,— писал он о трагедии «Король Лир»,—видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений»⁵. В оценке творчества Шекспира Толстой был неправ, но мысль о приверженности великого английского драматурга к театрализирующим *гиперболам* совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т. п.

В XIX—XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они сводились к минимуму. У истоков этого явления как называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г.Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия А.Н. Островского, А.П. Чехова и М. Горького —отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие изображаемого сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализирующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел «жизнеподобия».

Всмотримся в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять-пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад узнала о смерти своего жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой подводят нравственно-философские итоги прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

Сказанное убеждает в справедливости суждения Пушкина (из уже цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»: «Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобное в здании, разделенном на две части, из коих *од* наполнена зрителями, которые условились etc»¹.

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, *диалоги* и *монологи* которых, нередко насыщенные афоризмами и сентег оказываются куда более пространными и эффектными, нежели *реплики*, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики «в сторону», которые как бы существуют для других

находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монолога, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющие собой чисто сценический прием вынесения наружу *речи внутренней* (таких монологов немало как античных трагедиях, так и в драматургии нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы — поэты или искусные ораторы. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также и публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно — на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII—XIX вв. Всемирно значимые образцы драматургии (от античности и до XVIII в.) в пору их создания практически не осознавались как литературные произведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Ни Шекспир, ни Мольер не воспринимались их современниками как писатели. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным изданиям в XIX—XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы порой ставились выше сценических. Так, Гёте полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей»¹, а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горе от ума» со сцены. Получила распространение так называемая *Lesedrama* {драма для чтения}. Таковы «Фауст» Гёте, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»².

Принципиальных различий между *Lesedrama* и пьесами, которые ориентированы авторами на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему — успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя далеко и не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских маленьких трагедий в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы — это сцена. «Только при сценическом исполнении,—отметил А.Н. Островский,—драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»¹.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет *сценическое пространство*, режиссер разрабатывает *мизансцены*. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее

сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения* литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где актеры глубоко постигают литературное произведение в его-о-е-ных содержательных, жанровых, стилевых особенностях и сопрягают его в качестве людей *своей* эпохи и культуры с собственными взглядами и вкусами. Сценические постановки (как и экранизации) правомерны лишь в тех случаях, когда имеется *согласие* (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту.

В классической эстетике XVIII—XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд эпох и в самом деле запечатлел себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гёте. Для великого немецкого писателя были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения — бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойства драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами характера, воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в дореалистические эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX—XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман — жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

А.В. Ламзина. ЗАГЛАВИЕ

Литературное произведение предстает перед читателем как единый *текст*, т. е. материально закрепленная последовательность знаков. Но оно довольно редко, пожалуй, лишь в виде исключения представляет собой текст неделимый и цельный. Как правило, это целая система, состоящая из основного текста произведения и окружающих его компонентов, оформляющих начало, а иногда и конец всего авторского текста.

В современном литературоведении начало и конец текста (или его частей) принято обозначать термином *рама*, или *рамка*¹ (фр. *cadre*, англ. *frame*, нем. *Rahmen*, исп. *marco*). *Начало* текста (выделенное графически) может включать в себя следующие компоненты: *имя (псевдоним)* автора, *заглавие*, *подзаголовок*, *посвящение*, *эпиграф(ы)*, *предисловие (вступление, введение, в некоторых случаях — пролог)*. Основной текст может быть снабжен авторскими *примечаниями*, печатающимися либо на нижнем поле страницы, либо после основного текста. *Конец* текста (помимо обязательных послед-

ней стихотворной строки или прозаического абзаца основного текста) может включать *авторское послесловие, оглавление, а также примечания* (о которых говорилось выше). В драматических произведениях к рамочному относится также «второстепенный», или «побочный», текст²: *список персонажей, авторские ремарки* и т. д. Эквивалентом рамочного текста может быть помещение произведения в рубрике журнала, тематическом сборнике и т. д.

Обязательность/факультативность тех или иных рамочных компонентов в значительной степени определяется *жанровой* принадлежностью произведения. Важнейшим из них для эпических и драматических произведений, лирики «больших форм», лиро-эпоса является *заглавие* (хотя в лирических стихотворениях оно часто отсутствует). Текст пьесы трудно себе представить без *списка действующих лиц* и обозначения того, кому принадлежат соответствующие реплики. Другие же компоненты рамочного текста обычно факультативны.

Состав рамочных компонентов текста может существенно варьироваться в зависимости от литературных конвенций, господствующих в ту или иную историческую эпоху. Так, в западноевропейской литературе XIV—XVIII вв. были весьма распространены торжественные и виды *посвящения*, на все лады расхваливавшие всевозможных меценатов. До середины XIX в. устойчива была традиция предварять произведения *предисловиями* (*вступлениями, введениями* и т. д.), в которых автор объяснял замысел произведения, особенности его поэтики, а также нередко вступал в полемику с критиками (см. предисловие Корнеля к трагикомедии «Сид», в котором драматург, отводя от себя нападки «академиков», обосновывал правомочность определенных отступлений от правил «трех единств»). В поэтике романтизма большая роль отводилась *эпиграфам*, которые использовались авторами для создания у читателя определенного эмоционального настроения (поэмы Дж. Г. Байрона, П.Б. Шелли, М.Ю. Лермонтова и др.).

«Рама» придает произведению характер завершенности, усиливает его *внутреннее единство*. Организующая роль рамочных компонентов особенно очевидна при обращении к произведениям, имеющим сложную композицию, в которых соединяются стилистически неоднородные компоненты (например, где есть вставные жанры). Так, повествование о злоключениях странствующего рыцаря и его верного оруженосца, новеллы о влюбленных пастухах и прекрасных пастушках, сонеты Амадиса Галльского и его коня Барбьеки попросту перестали бы восприниматься читателем как части одного целого, если бы не были объединены общим заглавием — «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». В *авторских циклах*, где каждый отдельный текст (лирическое стихотворение, рассказ, очерк и т. д.) может рассматриваться и как относительно самостоятельное произведение, именно наличие общей «рамы» наиболее отчетливо обнаруживает взаимосвязь всех составляющих литературный ансамбль частей, их подчиненность единому замыслу («Миргород» Н.В. Гоголя, «Очерки Боза» Диккенса, лирические циклы символистов: «Цветы зла» Ш. Бодлера, «Снежная маска» А. Блока и др.).

Важность рамочных компонентов обусловлена еще и тем, что они подчеркивают *диалогическую* природу текста, его двустороннюю направленность. Наиболее явственно это обнаруживается в *посвящениях*, которые, по словам Ю. Герчука, «возвращают мертвую книгу-вещь в мир живых человеческих отношений и отчасти снимают с нее тот оттенок «отчуждения», клеймо всеобщности и безличности, которое налагает даже на самые горячие и интимные человеческие документы уже сам факт их полиграфического размножения»¹. Большая роль в «установлении контакта» между читателем и книгой в целом принадлежит *началу* текста, которое создает у читателя определенную

установку восприятия произведения². Даже если его назначение — мистифицировать аудиторию, задать ей ложный «горизонт ожидания», само это игровое начало «обнажает» присутствие автора в произведении, его ориентацию на определенного *адресата* («Повести Белкина» А.С. Пушкина, «Лолита» В.В. Набокова, «Имя розы» У. Эко и др.).

Но художественный текст, функционируя одновременно и как отдельное произведение и как часть единого целого, называемого *Литературой*, вступает в «диалогические отношения» не только с читателем, но и с другими текстами. *Эпиграфы* (большая часть которых — цитаты), *жанровые подзаголовки* (подразумевающие наличие определенного литературного ряда) подчеркивают открытость границ текста, его соотнесенность (иногда через иронию и отрицание) с текстами других авторов и других эпох.

Рамочные компоненты целесообразно рассматривать не по отдельности, а в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, так как выполняемые ими функции могут перераспределяться и между собой, и между внутритекстовыми компонентами. Так, неким аналогом посвящений и «металитературных» предисловий могут служить *авторские отступления* (беседы с читателем в основном тексте: «История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, «Евгений Онегин» Пушкина, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и др.). Соотнесенность с другими литературными произведениями может подчеркиваться не только прямыми цитатами (как в эпиграфе, так и в тексте), но и *аллюзиями, заимствованиями* на уровне *сюжета, системы персонажей* и т. д. Объяснения незнакомых читателю слов и явлений могут даваться как в примечаниях, так и в предисловиях, а также внутри основного текста («Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя).

Связь рамочных компонентов с основным текстом произведения в некоторых случаях оказывается настолько прочной, что с их изъятием текст теряет свое единство. Так, «Предисловие издателя» к «Повестям Белкина» Пушкина, авторские комментарии Стерна в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена», система внутренних заглавий в «Затейливом Симплициусе Сиплициссимусе» Г. Гриммельсгаузена являются не только важным элементом структуры текста, значительным образом корректирующим читательское восприятие, но и неотъемлемой частью *мира произведения*.

Как уже отмечалось ранее, основным и редко опускаемым автором (за исключением лирики)¹ рамочным компонентом является *заглавие*. Заглавие — это первый знак текста, дающий читателю целый комплекс представлений о книге. Именно оно более всего формирует у читателя *предпонимание* текста, становится первым шагом к его *интерпретации*. «Заглавие...—как писал У. Эко в «Заметках на полях к "Имени розы"»,— это уже ключ к интерпретации. Восприятие задается словами «Красное и черное», «Война и мир»¹. Но как бы ни было выразительно само по себе заглавие, в полной мере понять его смысл, оценить, насколько оно удачно, можно лишь по прочтении произведения, соотнеся его с уже усвоенным содержанием.

Разнообразие заглавий, вероятно, не уступит разнообразию самих произведений. Но подобно тому как последние все же классифицируются (в тематическом, жанровом и прочих отношениях), заглавия тоже можно группировать выделяя типы, образующие устойчивую традицию в истории литературы.

В основу представленной ниже классификации (естественно, неполной) положено соотношение заглавия с традиционно вычлняемыми компонентами *произведения: тематическим составом и проблематикой, сюжетом, системой персонажей, деталью, временем и местом действия (описания)*. Во всех этих типах заглавий могут

встречаться конструкции с усложненной семантикой: заглавия *символические, метафорические, аллюзийные, пословичные, цитатные* и т. д. Данная типология ориентирована преимущественно на эпос и драму, где есть не только внутренний (как в лирике), но и внешний мир, и основывается на произведениях русской и западноевропейской литературы последних трех веков.

Заглавия, представляющие основную тему или проблему произведения. Они дают читателю самое общее представление о круге жизненных явлений (узком, как, например, в комедии Н.В. Гоголя «Женитьба», или предельно широком, как в грандиозной по замыслу и исполнению «Человеческой комедии» О. де Бальзака), отображенных автором в произведении. Понимание темы, заявленной в заглавии произведения, может существенно расширяться по мере развертывания художественного текста, а само заглавие приобретает символическое значение. Так, один из романов С. Моэма — «Театр» — оказывается не только рассказом о жизни театральной богемы, закулисных интригах, сложностях актерской судьбы, но и материализованной метафорой человеческой жизни вообще. Писатель словно повторяет за одним из шекспировских героев: «Весь мир — театр, и люди в нем — актеры». Введенный заглавием образ может стать ключом к авторской трактовке описываемых явлений действительности. Вот как объясняет Э. Золя концепцию романа «Чрево Парижа»: «Основная мысль — чрево. Чрево Парижа. Центральный рынок, куда в изобилии прибывает снедь, где она громоздится, растекаясь затем по различным кварталам; чрево людское; говоря обобщенно — буржуазия, переваривающая, жующая, мирно вынашивающая свои посредственные радости и честность... В этом обжорстве, в этом набитом брюхе — философский и исторический смысл романа»¹.

Нередко заглавие указывает на наиболее острые социальные или этические проблемы действительности, осмысляемые автором в произведении. В одних случаях они могут быть обозначены прямым, категорически сформулированным и экспрессивным вопросом («Много ли человеку земли нужно» Л.Н. Толстого, «Маленький человек, что же дальше?» Г. Фаллады), в других — представлены в виде некой философской оппозиции («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Отцы и дети» И.С. Тургенева). Острота затрагиваемой автором проблемы может подчеркиваться в заглавии намеренно полемичной оценкой («Некуда» Н.С. Лескова, «Пощады нет» А. Деблина), как бы приглашающей читателя к размышлению.

Заглавия, задающие сюжетную перспективу произведения. Их можно условно разделить на две группы: представляющие весь сюжетный ряд (*фабульные*) и выделяющие важнейший с точки зрения развития действия момент (*кульминационные*). Первый тип заглавий был особенно популярен в эпоху сюжетной повествовательной литературы, когда авторы стремились сочетать назидательность и «духовную пользу» книги с внешней занимательностью. Пространное заглавие, представлявшее все важнейшие перипетии сюжета, выступало в качестве своеобразной рекламы книги, обещавшей читателю вдоволь насладиться необычными и яркими приключениями главных героев (название одного из романов Д. Дефо: «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс, которая родилась в Ньюгейтской тюрьме и в течение шести десятков лет своей разнообразной жизни (не считая детского возраста) была двенадцать лет содержанкой, пять раз была замужем (из них один раз за своим братом), двенадцать лет воровала, восемь лет была ссыльной в Виргинии; но под конец разбогатела, стала жить честно и умерла в раскаянии. Написано по ее собственным заметкам»). Как видно из приведенного примера, «мораль» при этом не была в забвении: в заглавии отражено, что, несмотря на бурную молодость, героиня под конец жизни «стала жить честно».

В современной литературе заглавие редко аннотирует текст. Оно лишь отмечает кульминационный момент повествования, отчетливо деля текст на две части — «до» и «после» заявленного в заглавии события («После бала» Л.Н. Толстого, «Превращение» Ф. Кафки). В заглавии может быть обозначена сюжетная *деталь*, которая оказывается важной для завязки («Пропавшее письмо» Э.-А. По, «Лунный камень» У. Коллинза), развития («Роковые яйца» М.А. Булгакова, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова) или развязки действия («Шведская спичка» А.П. Чехова). В произведениях писателей-сатириков и юмористов нередки описательные заглавия, раскрывающие сюжетный комизм ситуации («Как я редактировал сельскохозяйственную газету» М. Твена, «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало» А.П. Чехова).

Персонажные заглавия. Значительная часть персонажных заглавий — *антропонимы*, нередко сообщающие читателю о национальности, родовой принадлежности или социальном статусе главного героя¹ («Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Генрих фон Офтендингер» Новалиса). Для читателя, принадлежащего к той же культуре, что и автор, имя собственное часто оказывается насыщенным дополнительными смыслами, неуловимыми для носителей другой культуры. С этой точки зрения интересно название одного из рассказов М.М. Зощенко — «Мишель Синягин». Сама по себе фамилия Синягин в русском языке не является оценочной и не несет в себе никаких коннотаций. Ироничность заглавия создается за счет сочетания нейтральной русской фамилии с французским вариантом имени Михаил — Мишель. Французские имена были узаконенной формой обращения между светскими людьми начала и середины XIX в., но постепенно вышли из употребления и уже в конце столетия звучали как явный анахронизм: манерно и почти комично. Так же комично выглядит и герой повести Зощенко, с его духовной нищетой, мещанским вкусом и убожеством мечтаний.

Особую группу антропонимов составляют имена с «прозрачной» внутренней формой, «говорящие фамилии». Такие заглавия, эксплицитно выражающие авторскую оценку, еще до знакомства читателя с произведением формируют у него представление об изображаемом характере («Бельмесов» Арк. Аверченко, «Васса Железнова» М. Горького). Созданный писателем персонаж может быть настолько ярок и в то же время типичен, что воспринимается как некое универсальное обобщение, его имя становится нарицательным и используется новыми авторами («Дон Кихот в Англии» Г. Филдинга, «Господа Молчалины» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Похождения Чичикова» М.А. Булгакова).

Персонаж литературного произведения не всегда обозначается в заглавии именем собственным. Герой может быть назван по какому-то из его признаков: профессии («Станционный смотритель» А. С. Пушкина), степени родства («Мать» М. Горького), национальности («Мексиканец» Дж. Лондона) и т. д. Нередко автор выносит в заглавие эмоциональную оценку героя, которая передается *метафорой* («Тюфяк» А.Ф. Писемского, «Хамелеон» А. П. Чехова) или *сравнением, аллюзией* («Степной король Лир» И. С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова).

Заглавием могут быть введены не одно, а несколько действующих лиц, что, как правило, подчеркивает их равное значение для автора (это, однако, не значит, что в произведениях, озаглавленных именем одного персонажа, обязательно одно главное действующее лицо. Так, В.Г. Белинский в «Евгении Онегине» относил Татьяну к главным характерам романа, а Ф.М. Достоевский считал ее образ более значительным, чем образ «странника» Онегина). Иногда в центре внимания писателя оказывается целая группа характеров, как, например, в «семейных» романах-эпопеях: «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна. В XIX—XX вв. особый интерес для пи-

сателей начинает представлять *собирабельный персонаж* как некий психологический тип, что сразу же проявится в заглавиях произведений («Книга снобов» У.М. Теккерея, «Помпадуры и помпадурши» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Униженные и оскорбленные» Ф.М. Достоевского, «Мы» Е.И. Замятина).

Заглавия, обозначающие время и пространство. При всей условности творимой писателем «новой реальности» основой художественного мира, как и мира реального, является *хронотон*, координаты которого — *время* и *место* — часто указываются в названиях произведений. Помимо циклических координат (названий времени суток, дней недели, месяцев), время действия может быть обозначено датой, соотносимой с историческим событием («Девяносто третий год» В. Гюго), или именем реального исторического лица, с которым связано представление о той или иной эпохе («Хроника царствования Карла IX» П. Мериме). В заглавии художественного произведения могут быть обозначены не только «точки» на временной оси, но и целые «отрезки», отмечающие хронологические рамки повествования. При этом автор, фокусируя внимание читателя на определенном временном промежутке — иногда это всего один день или даже часть дня — стремится передать и суть бытия, и «сгусток быта» своих героев, подчеркивает типичность описываемых им событий («Утро помещика» Л.Н. Толстого, «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына).

Вторая координата художественного мира произведения — место. Оно может быть обозначено в заглавии с разной степенью конкретности, реальным («Рим» Э. Золя, «Берлин. Александерплац» А. Деблина) или вымышленным топонимом («Чевенгур» А.П. Платонов, «Солярис» Ст. Лема), определено в самом общем виде («Деревня» И.А. Бунина, «Острова в океане» Э. Хемингуэя). Выбор топонима автором обычно обусловлен общим замыслом произведения. Так, Салтыков-Щедрин, вводя в название «Пошехонская старина» реальный топоним — «старинное наименование местности по реке Шехони»¹, имел в виду не только его географическое значение, но и сложившийся фольклорный образ Пошехонья, который издавна служил «объектом язвительных насмешек соседствующих с ним «племен» как область дремучего невежества, беспросветной дикости, сказочной безалаберности и бестолковщины»¹. Аппелируя к традиционному представлению о Пошехонье, автор существенно расширил смысловые границы образа, который стал в произведении воплощением косности и отсталости глухой российской провинции.

Самые общие названия места: «Уездное» А.П. Платонова, «Провинциальные анекдоты» А.В. Вампилова — как правило, свидетельствуют о предельно широком значении создаваемого художником образа. Так, деревня из одноименной повести И.А. Бунина — это не только одна из деревень Орловской губернии, но и российская деревня вообще со всем комплексом противоречий, связанных с духовным распадом крестьянского мира, общины. Заглавия, обозначающие место действия, могут не только моделировать пространство художественного мира («Путешествие из Петербурга в Москву» АН. Радищева, «Москва — Петушки» В. Ерофеева), но и вводить основной символ произведения («Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Петербург» А. Белого). Топонимические заглавия нередко используются писателями в качестве своеобразной скрепы, объединяющей отдельные произведения в единый авторский ансамбль — книгу, цикл («Итальянские хроники» Стендаля, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя).

Среди заглавий, обозначающих место действия, выделяются вымышленные названия-топонимы, которые часто содержат в себе эмоциональную оценку, дающую читателю представление об авторской концепции произведения. Так, для читателя доста-

точно очевидна отрицательная семантика горьковского топонима Окуров («Городок Окуров»), которая подчеркивается эпиграфом из Ф.М. Достоевского: «Глухая, звериная глушь...» Горьковский городок Окуров — это мертвое захолустье, окоченевшее в традиции: жизнь в нем не бурлит, а едва теплится. Интересно с этой точки зрения название одного из рассказов Платонова «Город Градов», само звучание которого не может не вызвать ассоциаций с щедринским городом Глуповом. Особенности фонетического строения и семантическая тавтологичность названия (город — град) вызывают в сознании читателя образ чего-то монолитного, приземленного и вместе с тем напористо-агрессивного. Своеобразный преемник «Пошехонья», город Градов, в котором, по словам писателя, народ жил такой бестолковый, «что даже чернозем травы не родил»², является для Платонова апофеозом человеческой глупости, помноженной на тупое чиновничье усердие.

Историческая эволюция оформления заглавия (если иметь в виду лишь некоторые тенденции) связана, прежде всего, с его способностью в разные века и эпохи задавать читателю определенный *горизонт ожидания*. Так, для зрителя античного театра достаточно было одного имени в заглавии трагедии — «Царь Эдип», «Антигона» или «Медея», чтобы он сразу же представил себе, о чем пойдет речь в спектакле. Сходный принцип наименования характерен и для драматических произведений классицистов, которые часто использовали в своем творчестве античные мифы и события из древней истории, хорошо известные большинству зрителей («Гораций» Корнеля, «Федра» Расина, «Второй Брут» Алфьери и др.).

В средние века и эпоху Возрождения автор стремился предельно подробно озаглавить текст для того, чтобы дать читателю наиболее полное представление о книге. Д.С. Лихачев в одной из своих работ отмечал, что пространные названия древнерусских литературных памятников были одной из характерных черт их поэтики и входили «в самую суть художественной системы»¹. Развернутые заглавия с обязательным указанием жанра произведения настраивали «читателя или слушателя на нужный лад», заранее предупреждали, «в каком «художественном ключе» будет вестись повествование»² (например, «Повесть и сказание известное о самодержце, царе великой Македонии, и наставление храбрым нынешнего времени. Чудно послушать, если кто хочет» и др.). Поскольку читающая публика неоднородна по своему составу, заметно различается по социальному положению, уровню общей грамотности и, соответственно, готовности воспринимать художественный текст, автор, стремясь привлечь к своему произведению как можно больше внимания, расширить круг его воздействия, использует прием *расслоения* заглавия³ — вводя в название «ученое», не знакомое большинству читателей слово, он тут же дает его толкование или перевод: «Аврора, или Утренняя заря», «Анфологион, сиречь Цветослов».

Двойные заглавия, содержащие «некоторую моралистическую сентенцию или функционально ей равный элемент», становятся своего рода опознавательным знаком произведений эпохи Просвещения («Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона, «Друг честных людей, или Стародум» Д.И. Фонвизина). Наибольший интерес для писателей того времени представляет человеческий характер, совокупность врожденных и приобретенных качеств, которые формируют тот или иной тип личности. Итальянский драматург Дж. Джильи, называя свои комедии: «Дон Пилоне, или Ханжа-лицемер», «Донья Пилоне, или Скупость», с самого начала сообщает зрителю имя главного героя и основную тему пьесы — человек как носитель определенного порока, который подвергается осмеянию. В философских повестях Вольтера заглавная конструкция не только вводит имя главного действующего лица, но и представляет

некую философскую концепцию или тезис, который доказывается или опровергается всем ходом повествования («Задиг, или Судьба», «Мемнон, или Благоразумие людское», «Кандид, или Оптимизм»). Для литературы XVII—XVIII вв. вообще характерен принцип *называния — аннотирования*. Автор либо подчеркивает в заглавии нравственную проблематику произведения (как в приведенных выше примерах), либо намеренно (чаще всего с целью привлечь как можно больше читателей) переносит акцент на сюжет (см. заглавия романов Д. Дефо, Г. Гриммельсгаузена и др.).

В XIX в. *дескриптивные* заглавия постепенно выходят из моды и используются писателями, как правило, только в стилизациях и пародиях. *Сюжетные* заглавия сжимаются до одного-двух слов и уже не поясняют текст, а высвечивают кульминационный момент, динамическую «пружину» повествования («Выстрел» А. С. Пушкина, «Двойная ошибка» П. Мериме). Большую роль начинают играть *заглавия-антропонимы*, особенно широко используемые романтиками («Лара» Дж. Г. Байрона, «Адольф» Б. Констана, «Оберман» Э. Сенан-кура). Как отмечал Ю.М. Лотман в «Комментарии» к пушкинскому «Евгению Онегину», «романтическое повествование предпочитало выносить в заглавие только имя героя. Байрон в «Чайльд Гарольде» специально включил в III строфу первой песни рассуждение об отсутствии указаний на фамилию героя («Зачем называть, из какой он был семьи? Достаточно знать, что его предки были славны и прожили свой век, окруженные почестями»)»¹.

Для прозы XX в. (в которой встречаются все без исключения типы заглавий) в целом наиболее характерными оказываются заглавия с *усложненной семантикой* — заглавия-символы, *аллюзии, метафоры, цитаты* («Вся королевская рать» Р.П. Уоррена, «Игра в бисер» Г. Гессе). Современный заголовок намеренно не дает читателю однозначной информации о содержании следующего за ним текста и часто провоцирует эффект *обманутого ожидания*. Некоторые заголовки вообще бывает невозможно понять до знакомства с произведением («Красный смех» Л.Н. Андреева, «Святая Иоанна скотобоен» Б. Брехта). В современной литературе, где одним из главных достоинств произведения считается потенциальная возможность множественности его интерпретаций, заголовков не столько ориентирует читателя на постижение авторской концепции, сколько приглашает его к творческому воссозданию «смысла» текста.

Особую проблему представляют взаимоотношения общего заглавия произведения с заглавиями входящих в него частей (книг, глав и т. д.), которые выносятся автором в *оглавление*¹. Подобно «внешнему» заглавию, форма и функции внутренних заглавий, их роль в организации читательского восприятия в процессе становления литературы претерпевали существенные изменения. В эпоху «сюжетной» повествовательной литературы (приблизительно до середины XIX в.) оглавление, как правило, содержало последовательный перечень всех описываемых в соответствующих главах событий и нередко — авторский комментарий к ним см. названия глав в романе Д. Свифта «Путешествия Гулливера»: «Автор сообщает кое-какие сведения о себе и о своем семействе. Первые побуждения к путешествиям. Он терпит кораблекрушение, спасается вплавь и благополучно достигает берега страны лилипутов. Его берут в плен и увозят внутрь страны» (гл. 1); «Император Лилипутии в сопровождении вельмож посещает автора. Описание наружности и одежды императора и т. д.» (гл. 2) и др.

В литературе XIX—XX вв. традиционная функция оглавления как некоего путевода по тексту заметно ослабевает, хотя в некоторых жанрах приключенческой, детской литературы сохраняется в полной мере. Сама форма и семантика заглавий, входящих в оглавление, существенным образом меняется. Так, в романе А. Деблина «Берлин. Александерплац» наряду с *сюжетными* заглавиями «Франц Бибер-копф

вступает в Берлин» (кн. 2, гл. 1)] встречаются заглавия «*хронотопические*» «Воскресенье, 8 апреля 1928 г.» (кн. 5, гл. 7)], *описательные* [«Кто представляет на Алексе род человеческий» (кн. 4, гл. 1)], *заглавия-комментарии*, очень часто эмоциональные и ироничные [«Вот он какой, наш Франц Биберкопф! Под статью античным героям!» (кн. 2, гл. 6)] и т. д.

Оглавление, как и основной текст романа, конструируется писателем по принципу стилистического и жанрового коллажа: собственно авторский текст перемежается цитатами из Библии, строками из уличных песенок, газетным материалом, афоризмами, пословицами и поговорками. Особенности группировки заглавий [заглавие одной главы, как правило, «подхватывается» и обыгрывается заглавием другой: «Приоденешься — другим человеком станешь, и видишь все в ином свете» (кн. 6, гл. 6), «По-новому смотришь, по-новому и думаешь» (кн. 6, гл. 7)], включение в оглавление поэтических и библейских текстов, разбиваемых автором на строки, каждая из которых соответствует содержанию той или иной главы [«Вчера еще гордо сидел он в седле» (кн. 3, гл. 1), «А нынче сраженный лежит на земле» (кн. 3, гл. 2)] подчеркивают внутреннюю взаимосвязь и взаимообусловленность заглавий, что позволяет говорить об оглавлении как о своеобразном «микротексте», обладающем собственной семантикой и образной структурой. Таким образом, оглавление функционирует и как «сюжетный конспект» романа, и как относительно самостоятельное образно-смысловое единство, обогащающее художественное целое и влияющее на его восприятие читателем.

Как уже неоднократно отмечалось, заглавие — это один из важнейших элементов смысловой и эстетической организации художественного текста. Именно поэтому выбор заглавия произведения оказывается для автора одной из труднейших творческих задач. «Мы не подберем заглавия, — писал А.Н. Островский к соавтору Н.А. Соловьеву, — что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор»¹.

Иногда (как в случае двух великих поэм — «Дон Жуана» Байрона и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина) заглавие бывает найдено еще до того, как у автора оформился окончательный план произведения. Однако оно может стать и «последней точкой», которую ставит писатель, завершая свой труд. Механизм выбора заглавия, те мотивы, которыми руководствуется автор, отказываясь от тех или иных его вариантов, зафиксированы в одном из писем А. П. Чехова к редактору журнала «Русская мысль» В.М. Лаврову: «Ваша телеграмма, дорогой Вукол Михайлович, разбудила меня в три часа утра. Я думал, думал и ничего не надумал, а уже девять и пора послать ответ. «Рассказ моего пациента» — не годится безусловно: пахнет больницей. «Лакей» тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать? 1). В Петербурге. 2). Рассказ моего знакомого. Первое — скучно, а второе как будто длинно. Можно просто: «Рассказ знакомого». Но дальше: 3). В восьмидесятые годы. Это претенциозно. 4). Без заглавия. 5). Повесть без названия. 6). Рассказ неизвестного человека. Последнее, кажется, подходит»².

На выбор заглавия автором влияют также многочисленные «посредники» между писателем и читателем: редакторы, издатели, цензоры. Произведенные ими замены (в том числе и заглавий) нередко вызывают справедливые нарекания писателей и читающей публики. Так, одна из последних повестей И.С. Тургенева, в которой автор описывал «посмертную любовь» — страсть героя к умершей актрисе, носила в рукописи название «После смерти». Однако редактор «Вестника Европы» М.М. Стасюлевич (для этого журнала предназначалась повесть) нашел авторское название слишком

мрачным. В журнальном варианте повесть была озаглавлена по имени главной героини — «Клара Милич», что возмутило П.В. Анненкова, писавшего Тургеневу: «Негодую на Стасюлевича за перемену заглавия Вашей повести. Глупее этого ничего сделать нельзя. Не подумал, осел, что *именные* заглавия выражают намерения автора представить тот или иной *тип*, а тут не в типе дело, а в редком и замечательном психическом явлении»¹.

Размышляя над выбором заглавия, автор не может не учитывать и особенности своего *потенциального адресата*, которому, собственно, и предназначено его произведение. «С заглавия начинается процесс читательского восприятия. Оно как бы завершает отчуждение сочинения от создателя, начиная... его путь к публике»². При этом роль заглавия в разных читательских кругах оказывается неодинаковой. Если для образованного читателя решающим фактором в выборе книги для чтения является *имя автора*, то для потребителя массовой литературы главным ориентиром в море печатной продукции становится именно *название* произведения. Н.А. Рубакин в своих «Воспоминаниях» так характеризует читателя «низовой литературы» прошлого века: «...они долго роются в каталоге и ищут заглавия пострашнее и позамысловатее («Полны руки роз, золота и крови», «С брачной постели на эшафот», «Три рода любви» и т. д.)»³. На книжном рынке заглавие выступает как *посредник* в общении между автором и его читателем. По словам С.Д. Кржижановского, заглавие можно в определенном смысле уподобить «вывеске», чье назначение — не только «задеть глаз», «войти в восприятие человека», но и «превратить этого человека в покупателя»⁴. От того, насколько удачно бывает выбрано заглавие, часто зависит судьба произведения.

В.А. Скиба, Л.В. Чернец ЗНАК

Любой знак есть совокупность *означающего* и *означаемого* (значения), своеобразный заменитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некоей информации о нем. Так, мы слышим слова «стул», «стол» и понимаем, о чем идет речь, хотя не видим в данный момент эти предметы. Здесь роль знака выполняют слова. Или: видя на улице дорожные знаки, меняющиеся цвета светофора, мы также понимаем, что они означают. Пословица «Встречают по одежке, а провожают по уму» свидетельствует, по сути, о знаковой роли одежды. Функции знаков исполняют разные ритуалы, обряды, в том числе религиозные, праздники. Знаки повсеместны, они атрибут жизни людей, ибо в них и через них реализуется одна из человеческих способностей целенаправленного проникновения в окружающую действительность, прцспо-собления к ней, ее познания, изменения. Мир знаков непрерывно формируется и совершенствуется в практике человека, упорядочивая ее. (В определенной степени и животные пользуются знаками, в качестве которых предстают колебания воздуха, звуковые сигналы, запахи, следы и пр.) Общение людей вне знаков, вне языка невозможно. Гулливер в романе Дж. Свифта оказывается свидетелем деградации языковедов-лапутян — членов академии, обходившихся без слов (по Их представлениям, произнесение слов изнашивает легкие и укорачивает жизнь) и выражавших свои мысли с помощью соответствующих вещей, находившихся тут же в больших мешках.

Главное в знаке — то, без чего нет знака, не вещьественность, а значение. Поэтому знак определяют как неразрывное единство значения и его проявления. Значение — важнейшая категория *семиотики* (гр. semeion — «знак»), науки о знаках и знаковых системах. Определить значение непросто, учитывая его масштабность, многоаспектность и полифункциональность. Потребность изучения познавательной (гносеологиче-

ской) функции знаков породила целое философское направление — неопозитивизм. Значение «вообще» — понятие очень бедное по содержанию, так как всегда имеется в виду значение в каком-то конкретном, в том числе и знаковом, контексте. Например, в Китае белый цвет означает траур, а в христианской культуре — непорочность, чистоту.

Важнейшей знаковой системой является естественный язык (французский, немецкий и др.); по аналогии с ним один из основателей семиотики швейцарский лингвист Ф. де Соссюр и рассматривал другие способы общения: «Язык есть система знаков, выражающих понятия, а следовательно, его можно сравнивать с письменностью, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами учтивости, с военными сигналами...»¹ Соссюр подчеркнул *произвольность* слова-знака (ведь в разных языках один и тот же предмет обозначается по-разному: ср. русское *дерево* и латинское *arbor*), его функционирование в *системе знаков*, а также *коллективность* и *традиционность* его использования: «Мы говорим *человек* и *собака*, потому что и до нас говорили *человек* и *собака*»².

Произвольность знаков, их конвенциональная природа отличают их от сигналов, или признаков (дым — признак возгорания чего-то). Особенность признака (сигнала) в том, что означаемое и означающее соотносятся как сущность и явление (первое частично, какой-то гранью проявляется во втором).

Кроме того, следует отличать приметы природных процессов и системы знаков, созданные людьми для общения в самых различных ситуациях. Так, в «Орестейе» Эсхила зажженные вдалеке огни для Клитемнестры — условленный знак падения Трои и скорого возвращения Агамемнона. Как пишет лингвист, «знак <...> в собственном смысле имеет место лишь тогда, когда что-то (некое *B*) *преднамеренно* ставится кем-то вместо чего-то другого (вместо *A*) с *целью информировать* кого-то об этом *A*»³. Важно, как уже было сказано, значение, а не вещественность знака.

Знаковые системы многообразны: можно говорить о «языках» науки, техники, искусства.

Основной вопрос, встающий перед исследователем той или иной знаковой системы, — это вопрос об особенностях формальной и содержательной сторон знаков, о функциях знаков, о том, как они упорядочивают наше восприятие окружающего мира. Иными словами, это вопрос об особенностях отношений между означающим, означаемым и интерпретатором. Один из зачинателей семиотики — американский философ, математик, естествоиспытатель Ч. Пирс (именно он ввел термин *семиотика*, Ф. де Соссюр называл новую науку *семиологией*) выделял несколько десятков типов знаков, в основном используемых в научном познании. Развивая и систематизируя идеи Пирса, Ч.У. Моррис в «Основаниях теории знаков» (1938) различает Три большие группы знаков: *индексальные* (указывающие на конкретный объект: *этот* дом, город и т. п.); *характеризующие*; *универсальные* (отвлекающиеся от конкретики и потому повсеместные: слова «нечто», «сущность»). К знакам, характеризующим свой объект (в терминах семиотики: *референт*, *денотат*), относятся *иконические*, в них означающее похоже на означаемое. «Фотография, карта звездного неба, модель — иконические знаки»¹.

С точки зрения семиотики, художественный образ может быть определен как иконический знак. Использование иконических знаков, по сравнению, скажем, с математическими символами и формулами, делает произведение искусства понятным многим. «Словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака — необусловленность планов выражения и содержания — и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по

иконическому принципу,—разъясняет черты образа-знака Ю.М. Лотман.—<...> Изобразительные знаки обладают тем преимуществом, что, подразумевая внешнее, наглядное сходство между обозначаемым и обозначающим, структурой знака и его содержанием, они не требуют для понимания сложных кодов (наивному адресату подобного сообщения кажется, что он вообще не пользуется в данном случае никаким кодом)»². Но искусство, даже предельно жизнеподобное, есть всегда условность, игра, имеющая свои «правила». Комичные случаи наивно-реалистического восприятия (вмешательство зрителя в театральное действие с целью отвести беду от героя и пр.) подчеркивают важность исходного «правила» для читателя — установки на *художественное восприятие*, способности наслаждаться вымыслом (даже фантастикой), *придуманым* героем, который, как сказал Достоевский о гоголевском Подколесине, «почти действительнее самой действительности»¹.

Участие вымысла в создании художественного образа создает сложность проблемы знаковости в искусстве. С одной стороны, любое литературное произведение пользуется особым, «поэтическим языком», хотя его могут не замечать читатели, усвоившие его с младых ногтей (как не замечают воздух). В трактате «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой обрушивается на любителей произведений-«ребусов»: «Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. История Иосифа, переведенная на китайский язык, трогает китайцев. История Сакиа-Муни трогает нас. Такие же есть здания, картины, статуи, музыка. И потому если искусство не трогает, то нельзя говорить, что это происходит от непонимания зрителем и слушателем, а можно и должно заключить из этого только то, что это или дурное искусство, или вовсе не искусство. Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития»².

«Понятная всем» история Иосифа Прекрасного, в сущности, притча — жанр, близкий каждому читателю Библии, пастве, слушающей проповедника. Рассказ Толстого «Много ли человеку земли нужно» — тоже притча, однако, судя по воспоминаниям просветителей Х.Д. Алчевской, С.А. Анского (Раппопорта), их слушатели оставили без внимания нравоучительный, религиозный смысл произведения: их живо заинтересовало другое — необычные условия покупки главным героем, Пахомом, земли в башкирских степях³. «...С горящими глазами слушали и крестьяне и шахтеры историю Пахома, переводили ее в живую действительность и, сетуя на то, что рассказ без конца, заключили свои толки неожиданным вопросом: «А деньги кто получил? — А кому земля досталась?»⁴»

Если увлеченные мыслью о «землице» слушатели не заметили конца в рассказе Толстого (хотя он подготовлен и названием, и перекличкой названия е концовкой: могила Пахома заняла всего «три аршина» земли, и вещим сном героя, и подробностями его хождения по кругу: «.. хотел уж погибать влево, да глядь — лоцинка подошла сырая; жалко бросать»), т. е. не заметили «слона», то большинство читателей этого произведения, напротив, не замечают его кода (к чему и стремился писатель). Но код, система условностей все-таки есть, и предметом семиотического изучения «Народные рассказы» Толстого могут стать на тех же основаниях, что и «Улисс» Дж. Джойса или «Имя розы» У. Эко.

С другой стороны, художественный образ — весьма своеобразный иконический

знак по сравнению с фотографией или картой звездного неба. Он не повторяет — пусть схематически — реальность, не «моделирует» ее (если понимать под моделированием строгое следование структуре оригинала), он есть новая, *эстетическая* реальность, хотя и созданная на основе реальности первичной. *Художественная целостность* образа, выступающего как *эстетический* объект, создает огромные трудности для структурно-семиотического анализа: ведь художественный образ многозначен и как бы сопротивляется дешифровке, где последовательно применяется только один «шифр». Тем более многозначна система образов, произведение *в целом*. А.А. Потебня, уподобивший художественный образ «внутренней форме» слова, связывал многозначность произведения с возможностью его различных «применений» читателем: так, Пугачев и Гринев в «Капитанской дочке» Пушкина по-разному толкуют калмыцкую сказку об орле и вороне (этот пример в ряду других приводит Потебня¹).

Тезис о *биологичности* искусства, о читателе как участнике литературного процесса, его сотворчестве широко признан в современном литературоведении, в особенности продолжающем герменевтическую традицию. М.М. Бахтин писал о «включении слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения». Структуралистское же понимание читателя (слушателя) как «зеркального отражения автора» в сущности упрощает процедуру интерпретации, уподобляя ее расшифровке *монологических* текстов: «Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия»².

Каковы же возможности *структурно-семиотического* подхода к произведению, насколько плодотворно применение здесь понятия «знак»? Ведь у каждого научного метода свой *предел* возможностей. Вряд ли распознавание используемых в произведении «языков» культуры, в частности систем условностей, свойственных различным литературным жанрам и стилям, объяснит процесс порождения интерпретаций. Но выявление кодов — тех, которые затрудняют прочтение произведения, требуют от читателя соответствующей подготовки, знаний, — это тоже условие интерпретации, и прежде всего ее необходимый *ограничитель*. По сравнению с «Народными рассказами» Толстого (поэтика которых не так проста, как может показаться) гораздо большие споры вызывали и вызывают его романы, в которых современники отчетливо видели традиции и сентиментального письма, и «несносные мухи натуральной школы»¹, и многое другое. Распознавание всех этих кодов ограничивает субъективность интерпретатора.

Поэзия, вопреки известным словам Маяковского, *не вся* — «езда в незнаемое». Ее «язык» в значительной мере традиционен и узнаваем. И к знакам в художественном произведении применимы измерения, предлагаемые общей семиотикой: уяснение *семантики* (отношения знака к объекту, к внезнаковой действительности), *синтактики* (отношения знаков друг к другу) и *прагматики* (отношения знаков к ценностям интерпретатора)².

Так, при изображении романтического героя в русской литературе первой трети XIX в. обычно упоминается о его бледности. «Семантику» этого знака разъясняет В.А. Жуковский (баллада «Алина и Альсим»):

Мила для глаза свежесть цвета, Знак юных дней; Но бледный цвет, тоски примета, Еще милей.

Традиционность в системе романтизма данного знака подтверждается многими примерами. В повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» Лиза Муромская, воспитанная на литературе романтизма, уверена, что у Алексея Берестова «лицо бледное». Она спрашивает Настю:

«— Ну, что ж? Правда ли, что он так хорош собой?

— Удивительно хорош, красавец, можно сказать. Стройный, высокий, румянец во всю щеку...

— Право? А я так думала, что у него лицо бледное». Продолжение же диалога Лизы и Насти вводит в «синтактику»

знаков романтического героя:

«— <...> Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив?

— Что вы? Да этакое бешеного я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать.

— С вами в горелки бегать! Невозможно!»

«Бледное лицо» и задумчивость как бы дополняют друг друга. «Прагматика» же подхода к знаку в том, что правильно его дешифровать может лишь читатель, знающий «язык» и ценности романтизма. Если бы на месте Лизы Муромской оказался... врач, то он увидел бы в бледности симптом болезни.

И во многих других произведениях — романтических или использующих романтические мотивы — перед нами предстают *бледные* (а не внезапно побледневшие) герой и героиня, бледность лица — постоянное свойство, атрибут романтического портрета. Так, в «Метели» Пушкина Марья Гавриловна — «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица», а искатель ее руки — «раненый гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с *интересной бледностью*, как говорили тамошние барышни». А вот портрет героя из повести НА Полевого «Блаженство безумия»: «В глазах его горел огонь, румянец оживлял всегда бледные его щеки». С рождением новой, реалистической эстетики этот канонический портрет встречается значительно реже, например у Е.П. Ростопчиной, верной заветам романтизма. В ее повести-поэме «Дневник девушки» (1850) знак становится штампом: «...Важный вид его, и бледное лицо, и долгий взор...» (так героиня описывает героя в гл. 4); «...Вчера он спрашивал, зачем бледна я...» (гл. 9) и др. Показателем исчерпанности того или иного литературного кода является, в частности, усиленное внимание к нему пародистов, в особенности появление жанровых и стилевых пародий. Так, Новый поэт (псевдоним, или сатирическая маска И. И. Панаева) пишет пародию на «Дневник девушки» Ростопчиной, начинающуюся словами: «Он бледен был. Она была бледна»¹. А за «бледностью» следуют в его пародии «странная улыбка», «печаль», «глубокий взгляд» — словом, привычные знаки романтического страдания.

Знакообразование в художественной литературе — процесс постоянный и неизбежный. Можно условно разграничить два важнейших источника знаков.

Во-первых, в зеркале литературы отражаются знаки, функционирующие в других сферах культуры: мифологии, религии, политике и т. д. В «Евгении Онегине» Пушкина Татьяна видит «страшный сон» — очень русский (в отличие от ее французского письма Онегину); как комментирует Ю.М. Лотман, это «органический сплав сказочных и песенных образов с представлениями, проникшими из святочного и свадебного обрядов»². Для расшифровки символов, сюжетных мотивов сна Татьяны (переправа через реку, медведь как знаки близкой свадьбы и др.) необходимо знание народной мифологии и быта.

Во-вторых, это знаки как элементы собственно поэтического «языка», обновление которого не означает забвения старых знаков. В «Евгении Онегине» Онегин и Ленский обмениваются друг с другом литературными сравнениями: «Онегин называет Ольгу Филлидой («Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль/Увидеть мне Филлиду эту...»), а Ленский Татьяну — Светланой. Филлида — традиционное имя героини эклога (пасто-

рали), оно упомянуто в «Поэтическом искусстве» Н. Буало — манифесте французского классицизма: «Ракан своих Филид и пастушков поет...». Светлана же — героиня известной баллады Жуковского. Таким образом, и Онегин, и Ленский свободно владеют «языками» эклоги и баллады. Используемые знаки способствуют емкости, лаконичности изображения.

Степень насыщенности знаками, интенсивность семиозиса разнятся по стадиям литературного развития, направлениям, жанрам и т. д. Особое место здесь принадлежит средневековой литературе, которую Д.С. Лихачев называет «искусством знака»².

Глубокое понимание художественной литературы, как и культуры в целом, требует досконального знания всех тонкостей ее знаковости, ее бережной и тщательной дешифровки.

Л.В. Чернец КОМПОЗИЦИЯ

Композиция (от лат. *compositio* — составление, соединение) — *соединение* частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы. Композиция — *соединение* частей, но не сами эти части; в зависимости от того, о каком уровне (слое) художественной формы идет речь, различают аспекты композиции. Это и расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т. д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуждение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части (в том числе на рамочный и основной текст), и несовпадение стихотворного ритма и метра, и динамика речевого стиля, и многое др. Аспекты композиции многообразны. В то же время подход к произведению как *эстетическому объекту* выявляет в составе его художественной формы по меньшей мере два слоя и, соответственно, две композиции, объединяющие различные по своей природе компоненты.

Литературное произведение предстает перед читателем как *словесный текст*, воспринимаемый во времени, имеющий линейную протяженность. Однако за словесной тканью встает соотнесенность образов. Слова суть знаки предметов (в широком значении), которые в совокупности структурируются в *мир (предметный мир)* произведения. Вычленение предметного слоя в составе формы произведения традиционно для эстетики, где неизменно подчеркивается целостность восприятия искусства, где художественный образ уподобляется картине. Как пишет Р. Ингарден о литературном произведении: «...следует учитывать, что слово «картина» можно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметов оно означает, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом»¹. При этом мир произведения не ограничивается образом говорящего человека, он включает в себя и внесловесную действительность (например, пейзаж, интерьер).

Традиционное деление искусств на *пространственные и временные* основано на свойствах материала: конечно, последовательность слов, предложений может быть только временной. Однако разные по материальному носителю образности искусства имеют много общего в предметах изображения, что делает возможным «перевод» с языка одного искусства на язык другого (например, рисунки Г. Дорэ «Божественной комедии» Данте). В целом организация предметного, образного мира в литературном произведении приближена к реальной действительности, где пространственные отношения не менее существенны, чем временные.

В истории эстетики долго дискутировался вопрос: к чему должен стремиться поэт — к изображению предметов в их *статике* или в *динамике*, т. е. изображению действий, событий? Известный тезис Лессинга: «действия составляют предмет поэзии» — в немалой степени объясняется стремлением теоретика выделить предмет, адекват материалу поэзии,— последовательно сменяющим друг друга словесным знакам. И хотя Лессинг оговаривает опосредованное (при помет; «действий») изображение «тел», его трактат «Лаокоон, или граница живописи и поэзии» предостерегал от увлечения описаниями, где поэт как бы заведомо обречен на поражение в соревновании с живописцем или скульптором. В интерпретации Лессинга Гомер — всеобщий учитель, образец для подражания — исключительно *повествователь*, изображающий «ничего, кроме последовательных действий, и отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как одной чертой»². Так из характеристики гомеровского стиля выпадают сравнения, явно тормозящий рассказ о событиях, развертывающиеся, как отметил И.М. Тройский, «целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения», сравнения часто вводят пейзаж: «зарисовки моря, гор, лесов,; и т. д.»³. Например, в «Илиаде» есть описание снегопада:

Словно как снег, устремившись, хлопьями сыплется частый, В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит С неба служить человекам, являя могущества стрелы: Ветры все успокоивши, сыплет он снег непрерывный, Гор высочайших главы и утесов верхи покрывая, И цветущие степи, и тучные пахарей нивы; Сыплется снег на берега и на пристани моря седого; Волны его, набежав, поглощают; но все остальное Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга,— Так от воинства к воинству частые камни летали...

(Песнь XII. Пер. Н.И. Гюедма)

Конечно, образ снегопада мотивирован: с ним сравниваются «летающие» камни — оружие и ахейцев, и троянцев. Однако детали описания снега: он сыплется «хлопьями», успокаивает ветры, его поглощают волны «седого» моря, но «все остальное» (и вершины гор, и степи, и нивы) покрыто снегом—создают самоценный образ, пожалуй, более впечатляющий, чем картина сражения. А ведь, по мнению Лессинга, длинные описания разрушают художественную иллюзию: «...сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени»¹.

Вывод Лессинга неоднократно оспаривался или, во всяком случае, корректировался в истории эстетики. Однако независимо от степени его убедительности плодотворна сама постановка проблемы: разграничение последовательности «невещественных», *словесных знаков*, с одной стороны, и статики или динамики *изображенных предметов* («тел» или «действий»), с другой. Как комментирует Ингарден, Лессингом «отчетливо подвергаются анализу не *реальные люди*, а эта «видимость», которая якобы показывает действительность. Это предрешает, что герои, их состояние, судьбы, окружающие их предметы и т. д. составляют каким-то образом *элементы* самого произведения искусства. Более того, подавляющая часть этого анализа ведет к тому, что *изображенные предметы* представляются если не единственными, то, во всяком случае, *самыми важными элементами* произведения — точка зрения, крайне противоположная одному из современных воззрений, провозглашающему, что в состав литературного произведения входит только так называемый язык»².

В своей, можно сказать, борьбе с описательностью Лессинг имел больше оппонентов, чем единомышленников и последователей, что понятно: дальше в этом направлении идти было трудно. Гердер, основной критик-современник «Лаокоона...»,

восстанавливает в правах аналогию поэзии и живописи: в поэзии важна, по его мнению, «сила» слов, «чувственное совершенство речи», она собирает «воедино множество отдельных признаков», создавая иллюзию присутствия предмета. Подчеркивая разнообразие жанров и «манер», Гердер отказывается решить в ту или иную сторону вопрос: «Какими предметами может сильнее всего тронуть душу человека эта поэтическая сила — предметами, сосуществующими в пространстве или следующими друг за другом во времени?» Так или иначе «смертельной ненависти» Лессинга к описанию он не разделяет: «Я содрогаюсь при мысли, какую кровавую расправу должны учинить среди древних и новых поэтов следующие положения: «Действия составляют собственно предмет поэзии...»¹. Проследив эволюцию портрета, натюрморта, пейзажа в европейской литературе, А.И. Белецкий склоняется к выводу, что, несмотря на установленные Лессингом «законы», «соперничество поэтов с живописцами не прекратилось и до сего дня, как едва ли когда прекратится», хотя «сама по себе природа слова и связанный с нею характер человеческого восприятия, казалось бы, идут наперекор этим попыткам»².

Описательная поэзия — наиболее яркий пример несовпадения, в сущности, двух композиций: соотнесенности его образов и, выражаясь языком старинных риторик, *расположения* этих образов в речи. Так, в описательной поэме Ж. Делиля «Сады» (увидевшей свет в 1782 г., но с удовольствием читаемой и сегодня) *предметная* композиция — явно *пространственная*: парковому искусству классицизма, где природа подстрижена и украшена, противопоставлены культ естественности, сентиментальное отношение к природе, проявившиеся в устройстве английских парков. Как будто находишься в картинной галерее и сравниваешь два пейзажа, два «способа преобразовать природу»:

Один являет нам симметрии закон. Изделия искусств в сады приносит он. Повсюду разместив то вазы, то скульптуры, Из геометрии взяв строгие фигуры, Деревья превратит в цилиндры и кубы, В каналы — ручейки. Все у него — рабы.

Он — деспот, властелин, надменный и блестящий. Другой все сохранит: луга, овраги, чащи, Пригорки, впадины, неровность, кривизну, Считая госпожой естественность одну.

(Песнь первая. Пер. И.Я. Шафаренко)

Движение в эту дидактическую описательную поэму вносит сам рассказчик, переходящий от одной детали пейзажа к другой, его движущаяся в пространстве *точка зрения*. В «Предисловии» Делиль подчеркивал: «В поэмах того жанра, который я предлагаю публике, должен наличествовать в самой высокой степени интерес построения. В этом жанре вы не предлагаете читателю ни действия, возбуждающего любопытство, ни страстей, своею силой потрясающих душу». Поэтому автор в расположении образов вдохновляется примером не Версаля, но восплаемого им английского парка, где «живописная неправильность и продуманный беспорядок составляют <...> главную прелесть»; он стремится вести ум читателя «извилистыми тропинками...»¹.

Если описательная поэма, где время как бы остановилось, в основном принадлежит прошлому, то небольшое описательное лирическое стихотворение — жанр, с успехом культивируемый и в поэзии XIX—XX вв. «Кавказ» Пушкина, «Только в мире и есть, что тенистый...» Фета, «В хате» Есенина — в этих лирических миниатюрах воссоздано некое единое пространство, открывающееся взгляду: горный пейзаж, уголок леса (парка) как фон для женского портрета, внутреннее убранство хаты (интерьер). И везде «сопоставление тел в пространстве сталкивается... с последовательностью речи во времени» (Г.Э. Лессинг), но это «столкновение» дает прекрасные результаты. Те же

пространственные связи между изображаемыми предметами — в основе описаний как внесюжетных элементов произведений эпических и даже драматических (пейзаж в «Вишневом саде» А.П. Чехова, интерьер в «На дне» М. Горького в *побочном тексте* пьес).

Однако пространственные связи организуют не только описания в литературе (напомним, что в соответствии с риторической традицией *описание* — воспроизведение предметов в их статике, в отличие от *повествования* — сообщения о событиях). В предметном мире любого произведения в той или иной степени неизбежен пространственный принцип композиции. В эпосе и драме (речь пойдет прежде всего об этих родах литературы) он проявляется прежде всего в соотносительности *персонажей* как *характеров*, например в антитезе порока и добродетели в литературе классицизма, сентиментализма: «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Недоросль» Д.И. Фонвизина (в комедиях классицизма соблюдалось «равновесие», т. е. точное соответствие отрицательных персонажей положительным»²), «Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона, «Коварство и любовь» Шиллера.

Эволюция и многосторонность характеров, свойственные в особенности психологическому роману, не уничтожают, однако, их глубинных констант, мотивирующих общую расстановку персонажей в произведении: по принципам антитезы и/или подобия. При этом антитеза характеров в изображении — во всяком случае главных героев, несущих проблематику произведения, — обычно умеряется, смягчается их подобием, мотивом *общечеловеческого*. В «Идиоте» Ф.М. Достоевского, как показал А.П. Скафтымов, основным героям свойственна раздвоенность, то или иное сочетание «гордыни» и «смирения», что обнаруживает единство замысла, творческой концепции романа. «Частями», соединенными в целое («картину»), выступают, таким образом, персонажи как характеры. Это тоже композиция произведения, его персонажной сферы, непосредственно воплощающей «содержание». Здесь один компонент «получает свою значимость лишь при внутреннем охвате всего целого одновременно, когда они, выступая рядом, дают друг другу и фон, и рельеф, и необходимые оттенки»¹. Свой разбор системы персонажей Скафтымов назвал: «Тематическая композиция романа "Идиот"».

В «лабиринте сцеплений»², который представляет собой персонажная сфера произведений Л.Н. Толстого, ариадниной нитью служат прежде всего сцепления по контрасту. Заявленная обычно в начале произведения, антитеза характеров — одна из доминант толстовского стиля, и она выдерживается до конца, несмотря на «текучесть» многих характеров, перегруппировки лиц по ходу сюжета, скользкую точку зрения повествователя. Так, в автобиографической трилогии Николенька Иртеньев, чувствительный и постоянно рефлектирующий, противопоставлен брату Володе (как бы олицетворяющему норму поведения, принятую в данной среде); Катенька—Любочке; друг Николеньки Нехлюдов — приятелю Володи Дубкову; «дядька» Карл Иванович, добрый и смешной немец, — гувернеру-французу St-Je'rom'u, который «любил драпироваться в роль наставника» и унижал детей. И хотя точка зрения взрослого рассказчика неполностью совпадает с мыслями и чувствами мальчика («Обсуживая теперь хладнокровно этого человека, я нахожу, что он был хороший француз, но француз в высшей степени», — сказано о St-Jerom'e в XIII гл. «Отрочества»), исходная антитеза (в данном случае — двух воспитателей) не снимается, но получает дополнительное, «взрослое» обоснование. В «Войне и мире» поэтика контраста распространяется на семейные гнезда (Ростовы оттеняют Болконских et vice versa; обеим этим *настоящим* семьям противостоит *имитация* родственных отношений у Курагиных), на группы, выделяемые по социальному, профессиональному, возрастному, национальному и

другим признакам. «Замышляя такую громаду, как «Война и мир», Толстой, конечно, должен был иметь в голове стройный план романа», — пишет М. А. Рыбникова в статье «Приемы письма в "Войне и мире"». — Если могут пройти по улице не в ногу пятеро людей, то полк солдат должен идти в ногу. Такая стройность плана, схематичность в группировке действующих лиц очевидна. Наполеон и Кутузов, штабные офицеры и простые солдаты, Москва и Петербург, Анна Павловна Шерер и Марья Дмитриевна Ахросимова, Николай и Друбецкой, Соня и m-lle Бурьен, старый Ростов, старый Болконский и кн. Василий и т. д. и т. д. Не говоря уже о взаимоотношениях главнейших лиц романа, князя Андрея и Пьера, Наташи и княжны Марьи»¹. Поразительно сочетание этой «схематичности» (как ее называет Рыбникова) в расстановке персонажей и объемного, живого воссоздания личности; тяготения писателя к классификациям и полемичности по отношению к старинной нравоучительной литературе. Совсем не одно и то же — противопоставлять *войну* и *мир* или *добродетель* и *порок*, *коварство* и *любовь*. Вездесущий у Толстого принцип контраста сообщает особую выразительность моментам духовной близости, взаимопонимания разных людей: вспомним беседу Пьера и князя Андрея на пароме, дружный хохот в цепи русских солдат, передавшийся французам, накануне Шенграбенского сражения: «...после этого нужно было, казалось, разрядить ружья, взорвать заряды и разойтись поскорее по домам» (т. 1, ч. 2, гл. XVI). В дальнейшем творчестве писателя усиливаются и контрастность характеров, и мотив единения людей (Катюша Маслова и Нехлюдов в «Воскресении», Иван Ильич и буфетный мужик Герасим в «Смерти Ивана Ильича»).

От *расстановки персонажей* как характеров следует отличать *расположение их образов*, компоновку в тексте деталей, составляющих эти образы. Сцепления по контрасту могут быть подчеркнуты приемом сравнительной характеристики (как в XXI гл. — «Катенька и Любочка» — повести Толстого «Отрочество»), поочередным описанием поведения персонажей в одной и той же ситуации, разбивкой на главы, подглавки и пр. Читатели «Войны и мира», по наблюдениям Рыбниковой, «все время облегчены сравнениями и сопоставлениями. «Николай покраснел, как только вошел в гостиную. Видно было, что он искал и не находил, что сказать; Борис, напротив, тотчас же нашелся и рассказал спокойно, шутливо, как эту Мими куклу он знал еще молодою девицей с неиспорченным еще носом»... и т. д. Самые сцены романа расположены всегда так, что тона идут, дополняя друг друга, перекликаясь и перемежаясь»². Однако Толстой далеко не всегда помогает подобными приемами читателю: антитеза Тихон Щербатый — Платон Каратаев возникает, хотя эти персонажи введены в разные сюжетные линии, и Щербатого мы видим глазами Пети Ростова («...Петя понял на мгновение, что Тихон этот убил человека, ему сделалось неловко»), а о Каратаеве судим вместе с Пьером. Такие антитезы и параллели (напр., параллель Щербатый—Долохов) не сразу заметны в ткани повествования и часто открываются читателю лишь при втором и последующих чтениях¹.

Если *расстановка персонажей* — важнейший пространственный принцип организации предметного мира, то *сюжет* (система событий, действие произведения) упорядочивает этот мир в его временной¹ протяженности. Функции сюжета многообразны: воплощение конфликтов, раскрытие характеров, мотивировка их развития, введение новых лиц и пр. Последовательность событий не может не быть временной и в *концентрическом* сюжете (при котором преобладают причинно-следственные связи), и в *хрониках*, и при сочетании обоих этих принципов сюжетосложения. Классическая схема концентрического сюжета включает *завязку*, *развитие действия*, *кульминацию*, *развязку*; хроникальный сюжет состоит из цепи *эпизодов* (часто включающих концентри-

ческие микросюжеты).

Однако повествование, как известно, далеко не всегда послушно следует за хронологией. Построение рассказа всецело во власти писателя. А в произведениях с несколькими *сюжетными линиями* ему нужно решить, как чередовать эпизоды, в которых заняты те или иные герои. Еще одна проблема текстуальной композиции связана с введением прошлого в основное действие произведения, с ознакомлением читателя с обстоятельствами, предшествующими завязке (или просто началу действия, если сюжет хроникальный), а также с последующими судьбами персонажей.

В истории литературы выработан целый ряд приемов, решающих эти задачи: в произведении может быть *пролог* (гр. *prolog* — предисловие), завязке обычно предшествует *экспозиция*, сжатый и компактный рассказ о прошлом героя называется *предысторией* (нем. *Vorgeschichte*), о его дальнейшей судьбе — *последующей историей* (нем. *Nachgeschichte*), сведения о жизни героев после основного действия могут сообщаться в *эпилоге* (гр. *epilogos* — послесловие). Благодаря этим приемам пространственно-временные рамки повествования расширяются, без ущерба для изображения «крупным планом» основного действия произведения — изображения, в котором повествование сочетается с описанием, сценические эпизоды перемежаются с психологическим анализом. Так, в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» время действия — лето 1859 г., но благодаря предысториям Павла Петровича, Николая Петровича и других персонажей роман захватывает и сороковые годы, давшие тип тургеневского «лишнего человека». А это необходимый фон для оценки Базарова, для понимания исторической новизны типа «нигилиста». Эпилог же, где семейная идиллия Кирсановых контрастирует с горем стариков Базаровых, их слезами у могилы сына, окончательно разводит «отцов» и «детей». Важно и то, что последние слова романа — о Базарове, *он* главный герой.

В произведение могут вводиться сюжеты, внешне не связанные с основным действием, — *вставные новеллы*, а также притчи, басни, маленькие пьески, сказки и др. Тем значительнее внутренняя, смысловая связь между вставным и основным сюжетами. Так, в драматической поэме Лессинга «Натан мудрый» притча о кольцах, рассказанная Натаном султану Саладину, заключает в себе урок веротерпимости и способствует благополучной развязке.

Традиционен прием *сюжетного обрамления*, в котором вводится рассказчик (рассказчики), сообщается о найденной рукописи и пр., — словом, дается мотивировка рассказа. Обрамление может усиливать смысл, идею рассказанной истории или, напротив, корректировать рассказ, спорить с ним. Так, в рассказе Л.Н. Толстого «После бала» из обрамления становится известно, что пережитое Иваном Васильевичем в далекой молодости событие перевернуло всю его жизнь: он «не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но нигде не служил...». А в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» обрамление, где выдерживается «точка зрения» слушателей Ивана Северьяновича, подчеркивает различное отношение героя-рассказчика и его случайных попутчиков ко многим его поступкам. Это исследование народного характера, и обрамление создает эффектный фон. Обрамление может объединять многие рассказы, создавая соответствующую ситуацию рассказывания, — традиция, восходящая к арабским сказкам «Тысяча и одна ночь», сборникам новелл «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера. А в XX в. повествовательная техника обогатилась монтажной композицией. Термин *монтаж* (фр. *montage* — сборка, подборка) и сам прием пришли из кинематографа. Суть монтажа в прерывности (дискретности)

изображения, разбивке повествования на множество мелких эпизодов, в создании некоего литературного калейдоскопа. За фрагментарностью, однако, открывается единство замысла. Так, в романе Дж. Дос Пасоса «Манхэттэн» «все подчинено стремлению передать ритм, воздух, пульс жизни огромного города...».

Как видим, организация повествования о сюжете и тем более сюжете многолинейном, а также системе сюжетов предоставляет автору возможность самого широкого выбора приемов повествования. Если естественный ход событий может быть только один, то способов нарушить его в изложении, перемешать с другими сюжетами, «растянуть» одни эпизоды и «сжать» другие — множество.

Связи событий в сюжете (причинно-следственные и хронологические) и последовательность рассказа об этих событиях, их сценического представления (в драме) суть разные аспекты композиции. Они различались авторами «реторик», которые отмечали нарушения хронологии и одобряли их как средство возбуждения «интереса» читателя.

Так, М.В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию...» писал: «...эпические поэмы и повести великую красоту получают и в читателях удивление возбуждают, когда они начинаются не с начала всего деяния, но с некоторого чудного, знатного или нечаянного приключения, которое было в середине самого действия, а что наперед было, описывается повествованием знатного лица, в самой истории представляемого <...> Таким образом Virgilius начал свою «Энеиду» с приключившейся великой бури, которою Эней отнесен был в Карфагену, где он Дидоне, царице карфагенской, рассказывает о своем странствовании...» . Итак, Ломоносов различает начало «деяния» и начало «повествования», т. е. начало (завязку) сюжета и начало текста. Расположению предметов речи (или: составлению плана сочинения) уделялось в риторике очень большое внимание: ведь продуманный, учитывающий психологию восприятия план был залогом удовольствия зрителей, читателей.

Согласно Н.Ф. Остолопову, расположение «должно быть первым трудом... всякого писателя, желающего творение свое сделать правильным. Расин, как рассказывают, один год делал расположение своей Трагедии, а другой год писал ее»². К сюжетным инверсиям в особенности часто прибегали в жанрах трагедии, комедии, новеллы, а также авантюрного романа, где *умолчание*, тайна готовили *узнавание*, *перипетию* и интересную развязку:

Довольны зрители, когда нежданный свет Развязка быстрая бросает на сюжет, Ошибки странные и тайны разъясняя...

(Н. Буало. «Поэтическое искусство». Пер. ЭЛ. Линецкой)³

Искусство расположения утончается, приобретает особую изощренность в произведениях новой литературы, где «трудная» повествовательная форма может контрастировать с бедностью самих событий, если их выстроить в хронологический ряд. Так, в новаторском романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» читателю предлагаются в качестве духовной пищи «мнения», а не «приключения» героев, внешнего действия очень мало и прихотливая композиция выглядит демонстративной. Русскую формальную школу 1910—1920-х годов с ее главным интересом к «приему», в том числе композиционному, такие произведения особенно привлекали.

Теоретиками этой школы были разграничены терминологически естественный ход событий и порядок сообщения о них, их «художественная обработка»: для В.Б. Шкловского «фабула лишь материал для сюжетного оформления»¹; Б.В. Томашевский называет фабулой «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» (исключая отсюда связь чисто временную, хронику наподобие «Детских годов Багрова внука»), а

сюжетом — «художественно построенное распределение событий». Правда, другие теоретики (М.А. Петровский³, впоследствии Г.Н. Пospelов⁴) предлагали закрепить за терминами противоположные значения, чему есть этимологические основания: лат. *fabula* — история, рассказ; фр. *sujet* — предмет.

Рассогласованность в понимании *сюжета* и *фабулы* (не преодоленная и по сей день) стала даже пищей для пародистов⁵. Но о словах в конце концов можно договориться. Важно само *разграничение этих взаимосвязанных понятий*, ставшее инструментарием таких блестящих разборов, как у Шкловского — «Жизни и мнений Тристрама Шенди» (в его книге «О теории прозы»), у Петровского — новеллы «Возвращение» Мопассана⁶, у Л. С. Выготского — новеллы «Легкое дыхание» И.А. Бунина⁷. Графики «диспозиции» (хронологии, прямой линии событий) и «композиции» (кривой линии повествования о событиях) здесь стали формальной базой тонких интерпретаций.

Приемы повествования и в особенности сюжетные инверсии, включение *свободных эпизодов* (например, описаний, наличие или отсутствие которых несущественно для событийной структуры произведения) прочитаны как форма присутствия автора, независимо от тех или иных теоретических направленных деклараций.

В пародии А. Архангельского «Сентиментальный монтаж», посвященной В. Шкловскому, есть строки:

Вы меня еще спросите, что такое фабула?

Фабула не сюжет, и сюжет не фабула.

Сюжет можно наворачивать, разворачивать и поворачивать.

Кстати, поворачиваю дальше.

(Архангельский А. Избранное. М., 1946. С. 97)

Е.С. Добин, рецензируя книгу Шкловского «Художественная проза. Размышления и разборы» (1961), где автор далек от формализма, упрекает его в расширительном толковании понятия «торможение»: «Понятие вполне правомерно, если рассматривать его как один из способов изложения. <...> В «Теории прозы» Шкловский установил также и другие разновидности торможения как способа изложения. Проанализированы перестановка глав, авторские отступления, рассуждения, отодвигание загадки тайны к финалу и т. д. Но в сферу «торможения» В. Шкловский включал и событийное содержание повествования. Перипетии тоже рассматривались как «торможение». Термин терял свою точность»¹. Замечание справедливое, направленное против размывания теории, у истоков которой стоял сам Шкловский. В самом деле: в романе Стерна (к его анализу возвращается Шкловский в вышеупомянутой книге) к торможению отнесены «мнения» героев: «Мнения все время будут тормозить жизнь» (с. 329). «Мнения» оказываются, таким образом, в одном ряду с «нарушением временной последовательности», с «членением повествования» (с. 320). Но «мнения», выраженные в диалогах, внутренних монологах персонажей, — доминанта предметного мира романа Л. Стерна. Перебивы повествования, авторские отступления призваны формировать вкус к *психологическому* роману, обманывая ожидания любителей романа *авантюрного*. Или можно сказать иначе: в произведениях, где главный интерес заключается в подробностях умонастроений и переживаний, — свои критерии событийности, здесь *внутреннее действие* теснит внешнее.

Разнокачественность предметной и текстуальной композиций наглядно обнаруживают произведения, в которых сюжет (действие) не имеет *развязки*, конфликт остается неразрешенным, — произведения с так называемым *открытым финалом* (к ним можно отнести и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»). «Что случилось с «Онегиным»

потом? <...> Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца», — писал Белинский. Автор расстается с Онегиным «в минуту, злую для него...», «вдруг». Но сам роман, его текст завершен, *концовка* оформлена. С читателем автор-повествователь прощается: «Поздравим/Друг друга с берегом. Ура!/Давно (не правда ли?) пора!» Конец *текста* не обязательно — даже при прямой линии повествования — включает в себе конец (развязку) *сюжета*; вообще сюжет — это категория предметного мира, а не текста произведения.

Итак, сюжет может не иметь завершения. А всегда ли он имеет четко фиксируемое начало? Например, какое событие было самым ранним в жизни Николеньки Иртеньева? Самые дорогие, первые воспоминания для автобиографического героя повести Л.Н. Толстого «Детство» связаны с матерью (гл. «Детство»). Но здесь нет указания на конкретное время: описываются действия, многократно повторявшиеся, запомнившийся до мелочей порядок дня: «Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом...»; «После молитвы завернешься, бывало, в одеяльце; на душе легко, светло и отраднo; одни мечты гонят другие,—но о чем они?—Они неуловимы, но исполнены чистой любовью и надеждами на светлое счастье».

У текста же есть начало: часто — *заглавие, подзаголовок*, иногда — *эпиграф, посвящение, предисловие*; всегда — первая строка, первый абзац. Роль начала ответственна: ведь это приглашение к чтению, которое может принять или не принять читатель. Перебирая книги, многие, наверное, испытывают то же, что герой А. Грина: «Я люблю книги, люблю держать их в руках, пробегая заглавия, которые звучат как голос за таинственным входом или наивно открывают содержание текста» («Бегущая по волнам»; гл. IX). Начало особенно продуманно в деталях, даже если читателю предлагаются оборванные фразы и эллиптические конструкции: «...а так как мне бумаги не хватило/Я на твоём пишу черновике» — так начинается (после строки, заполненной точками) «Посвящение» в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой. Но ведь вся поэма — палимпсест, диалог с прошлым, и посвящение даёт стилистический ключ к целому.

Может быть, ни в чём так ясно не проявляется различие предметной и текстуальной композиций, как в применении к ним понятий: *начало* и *конец*, иначе: *рама* (*рамка, рамочные компоненты*). В современной филологии оформилась специальная дисциплина «лингвистика текста», изучающая не слова и предложения, но целостные высказывания, где опорное понятие «текст» определяется через ряд атрибутов: коммуникативная направленность, линейная последовательность, внутренняя связанность единиц, осуществляемая, в частности, через разного рода повторы, завершенность и пр. При этом исходный, важнейший признак — наличие границ.

Как формулирует С.И. Гиндин: «От постоянно возобновляемой *речевой деятельности* и её потенциально бесконечного, в силу этой возобновляемости, продукта — *речевого потока* — текст отличается ограниченностью, наличием определенных границ. Имея границы, текст обладает относительной отдельностью (автономией) от своих соседей по речевому потоку — «других» текстов и относительным единством (целостностью)»¹.

Отсюда вытекает повышенное внимание исследователей к рамочным компонентам текста, в частности к создающему некий *горизонт ожидания* его абсолютному началу, структурно выделенному. Например: А.С. Пушкин. Капитанская дочка. Далее — эпиграф: «Береги честь смолоду». Или: Н.В. Гоголь. Ревизор. Комедия в пяти действиях. Эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица». Далее следуют «Действующие лица» (традиционный в драме компонент *побочного текста*),

«Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» (для понимания авторской концепции роль этого метатекста очень важна). По сравнению с эпическими и драматическими произведениями лирика скромнее в оформлении «входа» в текст: часто заглавия нет вообще, и имя тексту дает его *первая строка*, одновременно вводящая в ритм стихотворения (поэтому ее нельзя сокращать в оглавлении): «Холодок щекочет темя...», «Я по лесенке приставной...», «Сестры—тяжесть и нежность—одинаковы ваши приметы...» (О. Мандельштам).

Свои рамочные компоненты имеют части текста, также образующие относительные единства. Эпические произведения могут члениться на тома, части, книги, главы, подглавки и пр. Впечатляет *оглавление* «Братьев Карамазовых» Достоевского, «романа в четырех частях с эпилогом», где части делятся на книги (их двенадцать, и каждая имеет свое название), книги — на главы, также названные, некоторые из глав — на подглавки. В общей сложности здесь 118 названий, образующих свой выразительный текст (компонент рамки произведения). Оглавление служит путеводителем по сюжету, в нем оцениваются события и герои («История одной семейки», «Семинарист-карьерист», «Надрывы»), цитируются многозначительные реплики героев, выделяются детали («Зачем живет такой человек!», «С умным человеком и поговорить любопытно», «Луковка», «Показания свидетелей. Дите»). Некоторые названия перекликаются, выявляя внутренние сцепления эпизодов: так, в книге «Надрывы» есть свой триптих: «Надрыв в гостиной», «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе».

В драме обычно членение на *акты (действия)*, *сцены (картины)*, *явления* (в современных пьесах разбивка на явления встречается редко). Весь текст четко делится на *персонажный (основной)* и *авторский (побочный)*, включающий в себя, помимо заголовочного комплекса, разного рода *сценические указания*: описания места, времени действия (и пр.) в начале актов и сцен, обозначения говорящих, *ремарки* и др. Роль сценических указаний возрастает на рубеже XIX—XX вв. в связи с формированием института режиссуры¹.

Части текста в стихотворной лирике (и в стихотворной речи вообще) — это *стих* (по-гр. ряд), *строфа*, *строфид*. Тезис о «единстве и тесноте стихового ряда», выдвинутый Ю.Н. Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка» (1924) (а также параллельно — М.М. Кенигсбергом¹), позволяет рассматривать стих (обычно записываемый отдельной строкой) по аналогии с более крупными единствами, частями текста. Можно даже сказать, что функцию рамочных компонентов выполняют в стихе *анакруза* (постоянная, переменная, нулевая) и *клаузула*, часто обогащенная *рифмой*и особенно заметная как граница стиха в случае *переноса*: «Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы»².

Итак, есть компоненты *текста* и есть компоненты *предметного мира* произведения. По-видимому, секрет успешного анализа общей композиции произведения — в прослеживании их взаимодействия, часто весьма напряженного. Так, для Тынянова перенос не просто несовпадение ритмического и синтаксического членения речи, он наряду с другими способами подчеркивания границ стиха «является сильным семантическим средством выделения слов»³. Его интересует целостный анализ стихотворной речи, *семантика* слова в стихе, а не описание ритма как такового.

В современном литературоведении, по-видимому, привился пришедший из лингвистики термин *сильная позиция текста* (он, в частности, применяется к заглавиям, первой строке, первому абзацу, концовке)⁴. Граница части текста — это всегда сильная позиция. В литературном произведении она, однако, становится особенно эстетически выразительной, заметной, если то или иное ее «заполнение» помогает восприятию об-

раза. В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Утес» во втором четверостишии два переноса:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

«Разрывающая» синтаксические связи, перенос одновременно разъединяет детали (и, следовательно, останавливает на них внимание читателя), составляющие неделимое в эстетическом восприятии — *образ*: «морщина старого утеса», «одиноко он стоит» (здесь ключевое слово «одиноко», кроме того, подчеркнуто инверсией). Налицо сложное взаимодействие предметной композиции и структуры стиха.

Во всех родах литературы отдельные произведения могут образовывать *циклы*: «Повести Белкина», «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «Цветы зла» Ш. Бодлера (*книга стихов*, в которой стихотворения сгруппированы в циклы). Последовательность текстов внутри цикла (книги стихов) обычно провоцирует интерпретации, в которых аргументами выступают и расстановка персонажей, и сходная структура сюжетов, и характерные ассоциации образов (в *свободной композиции* лирических стихотворений), и другие — пространственные и временные — связи предметных миров произведений. Композиция текста всегда «накладывается» в восприятии читателя на глубинную, предметную структуру произведения, взаимодействует с ней; именно благодаря этому взаимодействию те или иные приемы прочитываются как *поэтический язык*, как знаки присутствия *автора* в тексте.

Творческая история многих шедевров свидетельствует, что компасом в работе над композицией текста (например, в романах — чередование эпизодов, членение на главы, ритм повествования и пр.) были для классиков прежде всего образные сцепления. «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение», — записывает Толстой в дневнике от 5 ноября 1895 г. — Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ о детях — «Кто прав»; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее»¹.

Одно из перспективных направлений в изучении повествовательных произведений (нарратологии), позволяющее учесть оба названных аспекта композиции, связано с разработкой понятия *точка зрения*. Хотя это понятие и сам термин — примета литературоведения XX в.², свойство художественной речи выражать, передавать определенную точку зрения: *идеологическую, фразеологическую, психологическую (субъективную), пространственно-временную*, совмещающая или не совмещающая названные ее типы³, — существовало всегда.

Как инструмент анализа композиции точка зрения применима прежде всего к произведениям, где есть система рассказчиков (например, повесть Пушкина «Выстрел», «Герой нашего времени» Лермонтова) или (что представляет более трудный для анализа случай) повествование от третьего лица окрашивается попеременно в тона восприятия разных персонажей. В «Воскресении» Толстого значима не только последовательность эпизодов, образующих начало романа: от Катюши Масловой, ее предыстории — к Нехлюдову, виновнику ее падения. Выразительна связь между третьей главой (утро Нехлюдова) и первыми двумя, посвященными Катюше, подчеркиваемая в третьей главе точкой зрения, выраженной в повествовании. Ведь Нехлюдов Катюшу давно забыл, она не присутствует в его сознании. Между тем детализация портрета, костюма, интерьера свидетельствует о постоянном учете повествователем точки зре-

ния таких, как Катюша: «Дмитрий Иванович Нехлюдов... лежал еще на своей высокой, пружинной с высоким тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу». *Фразеологически* это наблюдение принадлежит человеку круга Нехлюдова, знающему толк в принадлежностях туалета — «незаметных, простых, прочных и ценных», но *идеологически* оно направлено против героя.

Само внимание повествователя к обряду одевания Нехлюдова демонстративно: «Выбрав из десятка галстуков и брошек те, какие первые попались под руку,— когда-то это было ново и забавно, теперь совершенно все равно...». Привычное, не замечаемое героем должно быть замечено читателем, побывавшим в первой главе романа в губернской тюрьме. И только после подробного описания роскошной обстановки, сложившегося уклада дома Нехлюдова (где есть горничная, где к завтраку подле прибора хозяину кладут письма, свежие газеты и журналы, включая французские), Толстой «снисходит» к своему герою и переносит читателя в его внутренний мир, в его унылые, полные угрызений совести размышления о возможной женитьбе и о собственности.

Теперь повествование ведется с *субъективной точки* зрения героя (иначе говоря: в его *перспективе*), хотя повествователь время от времени дополняет мысли Нехлюдова своими ядовитыми замечаниями: «А между тем, кроме той обычной нерешительности перед женитьбой людей не первой молодости и не страстно влюбленных, у Нехлюдова была еще важная причина, по которой он, если бы даже и решился, не мог сейчас сделать предложения. Причина эта заключалась не в том, что он десять лет тому назад соблазнил Катюшу и бросил ее, это было совершенно забыто им, и он не считал его препятствием для своей женитьбы; причина эта была в том, что у него в это самое время была с замужней женщиной связь, которая, хотя и была разорвана теперь с его стороны, не была еще признана разорванной ею». Форма повествования от третьего лица, гибкая и эластичная, позволяет повествователю то внутренне приближаться к герою, то отдаляться от него.

Выбор писателем точки зрения как доминанты в освещении того или иного эпизода, смена повествовательных перспектив мотивирована, как видим, предметной композицией: расстановкой в произведении персонажей, воплощающих разные характеры, представляющих социальные полюса. За композицией, в многообразии ее аспектов и приемов, важно увидеть *Автора*, его творческую волю, его систему ценностей.

В.Е. Хализев ЛИРИКА

В лирике (от гр. *lyra* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания¹: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупо, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика,— писал теоретик романтизма Ф. Шлегель,— всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д.,— некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»². Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой³.

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с макси-

мальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы,— писала о лирике Л.Я. Гинзбург,— она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей». Лежащее в основе лирического произведения переживание — это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преображения того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры,— писал о Пушкине Н.В. Гоголь,— когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня,— точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»¹.

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней ему реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорил Г.Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим²), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из источников которого в европейской художественной литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких проявлениях религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве»³, воссоздает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г. Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А.С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В.Ф. Ходасевича, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, из числа современных поэтов — О.А. Сedaковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л.Я. Гинзбург: «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»⁴.

Лирика тяготеет главным образом к малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В.В. Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М.И. Цветаевой, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как можно короче и

как можно полнее»¹. Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С.А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности {описательная лирика, прежде всего пейзажная} или компактного рассказа о каком-то событии {повествовательная лирика}². Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* — обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются Полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным "подтекстом"»³. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпическом повествовании.

Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»⁴ в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет *стихотворную* форму, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к *прозе*.

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и подобий, к которым охотно прибегают (особенно в нашем столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л.Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

И своевольничает речь, Ломается порядок в гамме, И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

(«Такие звуки есть вокруг...»)

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии нашего столетия,— это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, чисто логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая позволяет себе «своевольничать», поэты обретают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»¹. Вспомним начало пространного стихотворения Б.Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

*Здесь будет все: пережитое И то, чем я еще живу, Мои стремленья и устои, И
виденное наяву.*

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом — стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

За музыкою только дело. Итак, не размеряй пути. Почти бесплотность пред- почти Всему, что слишком плоть и тело.

Так музыки же вновь и вновь! Пускай в твоём стихе с разгону Блеснут вдали преобразенной Другое небо и любовь.

(Пер. Б.Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст сопровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сутью. По словам М.С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки»¹.

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, ограничивается тем, что передает общий характер переживания. Сознание человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10, № 12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность переживания, достигающего напряжения страсти, но не связываем это переживание с какой-то конкретной жизненной ситуацией или какой-то определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм, или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций. Музыка способна погрузить нас в такие глубины духа, которые уже не связаны с представлением о каких-то единичных явлениях.

Не то в лирической поэзии. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности жизнью и в прямой направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило...». Мятежное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатления от окружающего (волнующийся под ним «угрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о происшедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются связи сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает здесь как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В.А. Жуковского, А.А. Фета или раннего А.А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 года «Блок»², укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»¹). О лирическом герое как «я-сотворенном» (М.М. Пришвин) говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это — весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого по-

ведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует, обогащает, создает наново, возвышает и облагораживает. Именно об этом — стихотворение А.С. Пушкина «Поэт» («...лишь божественный глагол/До слуха чуткого коснется,/Душа поэта встрепетается,/Как пробудившийся орел»).

Автор в процессе творчества нередко творит силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и , темы лирических стихотворений Пушкина не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. А Блок в своих стихах запечатлевал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в маске шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, непохожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — таково, по словам А.А. Фета, одно из свойств поэтического дарования («Одним толчком согнать ладью живую...»). Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют *ролевой* (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А.А. Блока — душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» А.Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И.А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н.А. Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторявший фразу: «Живя согласно с строгою моралью,/я никому не сделал в жизни зла». Определение лирики Аристотелем («подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица»¹), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а автопсихологическая: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям дороги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В.Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинувшись действительной потребности выразить свои переживания»².

Лирике в ее доминирующей ветви, говоря иначе, присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения Пушкина и Лермонтова, Есенина и Пастернака, Ахматовой и Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознаются литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М.М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизмен-

ном присутствии в ней хорового начала³. Эту мысль развернул С.Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моно-субъектность», а «интерсубъектность», т. е. запечатление взаимодействующих сознаний⁴.

Эти научные новации, однако, не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином «субъективность». «Он (лирический поэт. — В.Х.), — писал Гегель, — может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самый герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия»¹.

Именно полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается активно вовлеченным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой (*суггестивностью*). Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле автора (а иногда и по своей собственной) мы принимаем или не разделяем умонастроения героев, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, душевное. С помощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л.Я. Гинзбург, устанавливается «молниеносный и безошибочный контакт»². Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое единое, нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

С.Н. Бройтман ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ

Вопрос о том, как соотносятся в лирике *автор* и *субъект* (носитель) *речи*, — один из коренных для понимания этого рода литературы. Наивный читатель склонен отождествлять субъекта речи с самим автором. Но и в науке, начиная с Платона и Аристотеля и вплоть до XIX в., упорно держалось наивно-реалистическое представление, «согласно которому лирическое стихотворение является непосредственным высказыванием лирического «я», в конечном счете более или менее автобиографическим высказыванием поэта»¹. Лишь в XX в. наука перестала смешивать *биографического*, или *эмпирического*, *автора* с тем *образом*, который возникает в лирике. Но эта дифференциация далась филологии с большим трудом, а некоторые вопросы, с ней связанные, не решены до сих пор.

Сложности возникают по следующим причинам. Во-первых, ввиду особого, не характерного для других *литературных родов* и трудно поддающегося анализу *единства автора и героя в лирике*. В ней «...автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию»². Во-вторых, в истории лирики не было одного, всегда равного себе ли-

рического субъекта, но было три качественно разных типа: *синкретический* (на мифопоэтической стадии развития поэзии), *жанровый* (на стадии традиционалистского художественного сознания) и *лично-творческий* (в литературе сер. XVIII— XX вв.). Каждый из этих типов лирического субъекта должен быть понят во всем его своеобразии, но должно быть осознано и инвариантное свойство лирики, по-разному проявляющееся в этих трех исторических формах.

Данные *исторической поэтики* говорят о том, что слабая расчлененность, или синкретизм, автора и героя лежит в истоках всех трех родов литературы. Но *эпос* и *драма* пошли по пути четкого разграничения этих субъектов и объективации героя в качестве «другого» по отношению к автору. Лирика же дала иную линию развития: отказавшись объективировать героя, она не выработала четких *субъектно-объектных* отношений между автором и героем, но сохранила между ними отношения *субъектно-субъектные*. Платой за это и оказалась близость автора и героя в лирике, которая навным сознанием воспринимается как их тождество.

Особенно велика эта близость в древней («мифопоэтической») лирике, отличающейся прямым синкретизмом автора и героя. Архаика знает первоначально только хорового автора. Как заметил ММ. Бахтин, «в лирике я еще весь в хоре и говорю из хора»¹. Притом пребывание архаического автора в хоре — не только внешнее, но и внутреннее: он видит и слышит себя «изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого»². Отсюда «странность» этого синкретического субъекта, если судить о нем с современной точки зрения.

Еще в греческой *хоровой лирике таг*, кого мы позже начнем называть автором, — «не один, их множество <...> Этот автор состоит из определенного числа лиц, живущих в одном определенном месте, имеющих один определенный возраст и один определенный пол. В стихах, которые поет и пляшет этот множественный автор, он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему, а к Богу»³. Но и субъект более молодой *сольной лирики*, хотя его лицо уже единично, все еще «поет не о себе. Элегик воодушевляет войско, рассуждает, дает советы, — и обращается от своего лица к кому-нибудь другому, не к самому себе. «Себя самого» — такого персонажа греческая лирика не знает»⁴.

Следы древней хоровой природы и своеобразная «межличностность» лирического субъекта сохранились в фольклоре разных народов, проявляясь, в частности, в таких формах высказывания, которые кажутся странными и «неправильными» в свете более поздних эстетических критериев. Речь идет о типичных для фольклорной лирики спонтанных и немотивированных (не связанных с прямой речью) переходах высказываний от третьего лица к первому (и наоборот) либо о взаимных переходах голосов мужского и женского субъектов:

Шел детинушка дорогою, Шел дорогою, он шел широкою. Уж я думаю-подумаю, Припаду к земле, послушаю.

Сама возможность таких субъектных превращений говорит о нечеткой расчлененности в фольклорном сознании «я» и «другого», автора и героя, о легкости перехода через субъектные границы, которые еще не успели отвердеть¹.

Следующий исторический тип лирического субъекта складывается в традиционалистскую эпоху (наука обозначает ее границы с VI—V в. до н. э. по сер. XVIII в.). Этот субъект не является индивидуальным в строгом смысле слова. Он — «абстрактное жанровое условие, заранее данное поэту»². Если синкретический автор был ориентирован (внешне и внутренне) на хор, то этот автор ориентирован на определенный жанр и на определенного героя, именно *жанрового героя*, различного в *оде*, *элегии*

или *послании*. Естественно, что такой автор менее сращен с эмпирическим автором, чем в современной личной поэзии, но более тесно связан с жанровым героем, почему и становится возможным отмеченное наукой и парадоксальное с нынешней точки зрения явление, когда, например, А. Сумароков — автор *од* — больше похож на М. Ломоносова, работающего в этом же жанре, чем на самого себя как автора *элегий*.

Лишь с середины XVIII в. начинает складываться современный, индивидуально-творческий тип лирического субъекта, непонятный без предшествовавших ему синкретического и жанрового субъектов, но качественно своеобразный. Этот субъект ориентирован внешне и внутренне не на хор и не на жанрового героя, а на героя *личностного*, что создает новые формы сближения автора и героя, иногда принимаемые за их тождество. Поэтому становится как никогда важным их принципиальное различие, концептуально проведенное М.М. Бахтиным.

Говоря о более тесной, чем в других родах, связи субъектов в лирике, исследователь подчеркивает: «Конечно, раздвоение на автора и героя здесь есть, как во всяком выражении, только нечленораздельный непосредственный вой, крик боли не знают его...»³. И не только любое *выражение*, но и «каждое *видение* заключает в себе тенденцию к герою, потенцию героя», а потому «можно утверждать, что без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения»¹.

Принципиальный факт наличия героя в лирике позволяет поставить вопрос о его своеобразии. Исследования показали, что субъектная структура и *эпического*, например, произведения не так проста и прозрачна, как кажется на первый взгляд. И здесь автор и герой — не абсолютные величины, а два «предела», к которым тяготеют и между которыми располагаются другие субъектные формы: *повествователь* (находящийся ближе к авторскому плану, но целиком с ним не совпадающий) и *рассказчик* (наделенный авторскими чертами, но тяготеющий к плану «геройному»). Субъектная структура лирики отличается не меньшей сложностью.

Наиболее дифференцированное ее описание дано в трудах Б.О. Кормана, который различает *автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики*¹. Для полноты следует назвать в этом ряду и *лирическое «я»*, которое не совпадает с лирическим героем (заметим, что термин «собственно автор» представляется не совсем удачным, так как подталкивает к отождествлению автора и героя; с этой оговоркой мы будем пользоваться им в дальнейшем за неимением пока лучшего термина). Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и «геройный» планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и «собственно автор», ближе к геройному (почти совпадая с ним) — герой ролевой лирики; промежуточное положение займут лирическое «я» и лирический герой.

Наиболее очевидна природа *героя ролевой лирики* (см., например, стихотворения Н. Некрасова «Калистрат» или «Зеленый шум»): тот субъект, которому здесь принадлежит высказывание, открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому. В «Калистрате» им является крестьянин («Надо мной певала матушка,/Колыбель мою качаючи:/«Будешь счастлив, Калистратушка,/Будешь жить ты припеваючи»). В других случаях это может быть исторический или легендарный персонаж («Ассаргадон» В. Брюсова, «Нюрнбергский палач» Ф. Сологуба), женский образ, от лица которого дается высказывание в стихотворении, принадлежащем поэту («Вертоград моей сестры...» А.С. Пушкина), или наоборот —

мужское «я» в стихах поэтессы (значительная часть произведений З.Н. Гиппиус). Геройная ипостась такого субъекта вполне очевидна, хотя могут быть и очень тонкие градации авторского и «геройного» планов, как в «Зеленом шуме» Некрасова или в «Личинах переживаний» Ф. Сологуба (в книге «Пламенный круг»). Остальные субъектные формы отличаются большей сложностью и неоднозначностью.

В стихотворениях с *автором-повествователем* характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через *внесубъектные* формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен:

Когда пробьет последний час природы, Состав частей разрушится земных: Все зримое опять покроют воды, И Божий лик изобразится в них!

(Ф. Тютчев. «Последний катаклизм»)

Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выявлено, в которых он является лишь *голосом* («Анчар» А.С. Пушкина, «Предопределение» Ф.И. Тютчева, «Девушка пела в церковном хоре...» А.А. Блока и др.), создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

В отличие от автора-повествователя *собственно автор* имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», которому принадлежит речь. Но при этом он «не является объектом для себя <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление»¹. По формулировке Л.Я. Гинзбург, в подобных случаях лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы <...> но не существует в качестве самостоятельной темы»². Так, в стихотворении А. Фета

Чудная картина, Как ты мне родна:

Белая равнина, Полная луна,

Свет небес высоких И блестящий снег

И саней далеких Одинокий бег –

наблюдаемый мир, как это свойственно лирике, «становится пережитым миром»¹, но именно картина и ее переживание, *а не сам переживающий* здесь в центре внимания (см. стихотворения Фета «Перед бурей», К. Случевского «В листопад», А. Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...», Б. Пастернака «Единственные дни» и др.).

Стихотворения с «собственно автором» в ряде случаев трудно отличимы от стихотворений, в которых появляется другая форма выражения авторского сознания — *лирическое «я»*². Критерием здесь будет степень акцентированности и активности *прямо оценочной точки зрения*, по терминологии Кормана. Из приведенных нами примеров она большая в стихотворениях Пастернака и Блока, чем у Фета и Случевского. Собственно о лирическом «я» мы можем говорить тогда, когда носитель речи становится *субъектом-в-себе, самостоятельным образом*, что было неявно в случае автора-повествователя и «собственно автора».

Этот образ должен быть принципиально отличаем от *биографического* (эмпирического) *автора* (хотя степень автобиографичности его бывает разной, в том числе весьма высокой), ибо он является «формой», которую поэт создает из данного ему «я»³.

Притом в отличие от биографической личности поэта его лирическое «я» выходит за границы его субъективности: оно есть «в вечном возвращении живущее «я», обретающее в поэте свое обиталище»⁴. Именно такое «я» наиболее характерно для творчества Тютчева, Фета, а из поздних поэтов — Пастернака.

И. Анненский, говоря о стихотворении К. Бальмонта «Я — изысканность рус-

ской медлительной речи...», заметил, что град насмешек и возмущений, который обрушился на голову его создателя, был вызван тем, что критики подставляли под субъекта речи этого стихотворения его биографического автора и тем самым закрывали для себя возможность адекватного понимания текста; на самом же деле «я» здесь — «это вовсе не сам К.Д. Бальмонт под маской стиха»⁵. Лирическое «я», по Анненскому, — «не личное и не собирательное, а прежде всего наше я, только осознанное и выраженное» поэтом⁶. По другой его формулировке, «это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»¹.

Подчеркнем, что Анненский называл лирическое «я» «не личным и не собирательным», т. е. разграничивал его как с эмпирическим, так и с обобщенно-надличностным, типическим образом. Это отличает концепцию Анненского от взглядов тех теоретиков (среди них такие разные, как О. Вальцель, Г.Н. Пospelов, Т.И. Сильман, Л.Я. Гинзбург), которые в той или иной форме подчеркивали именно обобщенно-типическое, по более осторожной формулировке Л.Я. Гинзбург — «идеальное содержание, отвлеченное от пестроты и смутного многообразия житейского опыта»². Подход Анненского был развит М.М. Бахтиным, который тоже считал лирическое «я» не над-, а л/ежличностным, понимая его как определенную форму отношений между субъектами — «я» и «другим», автором и героем.

Следующая субъектная форма, еще более приближающаяся к «геройному» плану, — *лирический герой*. Существенное отличие его от прежде рассмотренных форм состоит в том, что он является не только субъектом-в-себе, но и *субъектом-для-себя*, т. е. он становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое «я», отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому.

Лирический герой возникает не у каждого поэта. Из русских лириков он наиболее характерен для М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой, В. Маяковского, С. Есенина. И хотя мы опознаем его и в отдельном стихотворении, с достаточной полнотой и определенностью он выявляется в контексте творчества поэта, в *книге стихов* или *цикле*. Впервые интересующий нас термин был введен Ю.Н. Тыняновым, который писал: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В этот образ персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда невольно за поэзией подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*.

Эта емкая характеристика лирического героя была развита в ряде работ отечественных исследователей, наиболее концептуально в трудах Л.Я. Гинзбург, Б.О. Кормана. По Гинзбург, необходимое условие возникновения лирического героя — наличие некоего «единства авторского сознания»¹, сосредоточенного «в определенном кругу проблем» и облеченного «устойчивыми чертами — биографическими, психологическими, сюжетными»². Однако это условие необходимое, но еще не достаточное. Говорить о собственно лирическом герое можно только тогда, когда образ личности, возникающий в поэзии и обладающий устойчивыми чертами, является «не только субъектом, но и объектом произведения»³. Этот же момент подчеркивает Корман, проводя

границу между «собственно автором» и лирическим героем: если первый не является объектом для себя, то второй «является и субъектом и объектом в прямо оценочной точке зрения. Лирический герой — это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображенным миром» .

Теперь становится ясно, что лирический герой, не совпадая непосредственно с биографическим автором, тем не менее является *образом*, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта, что и приводит порой к наивно-реалистическому отождествлению их. Такой статус приближает этого субъекта именно к полюсу героя, не совпадающего с автором (что отражено в самом термине), но — подчеркнем это особо — *двупланового*, требующего, чтобы читатель, «воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника»⁵. Наивное читательское сознание воспринимает этот двуплановый образ упрощенно, как «образ самого поэта, реально существующего человека: читатель отождествляет создание и создателя» . Адекватное же восприятие лирического героя требует учета его эстетической «разыгранности» — его нераздельности с автором и не-слиянности, несовпадения с ним.

Предельный случай такого несовпадения, по Гинзбург, «персонаж-мистификации (поэт Жозеф Делорм, созданный Сент-Бёвом) — здесь «лирический персонаж полностью отделяется от автора и живет собственной жизнью»⁷. Отделению лирического героя от автора способствуют и другие, менее радикальные способы изображения субъекта: создание стилизованных авторских масок, использование циклизации, сюжетных и драматургически-повествовательных элементов¹.

Все это приводит, по Гинзбург, к тому, что «возникает единство личности, не только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной определенной характеристикой»². Это позволяет исследовательнице сравнивать лирического героя с образом-характером, т. е. с уже эпически объективированным образом. Сопоставление, однако, приводит к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером <...> Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала»³.

В изложенной концепции есть ряд моментов, требующих существенного уточнения. Гинзбург и Корман исходят из того, что лирический герой является не только субъектом, но и объектом для себя. Именно введение понятия «объект» привносит в их формулировки изначальную неточность, чреватую далеко идущими последствиями. Желая акцентировать обращенность субъекта на самого себя, исследователи вместе с термином «объект» вольно или невольно приближаются к пониманию лирического героя по аналогии с *объектным образом*, каковым он на самом деле не является.

Действительно, когда, например, в стихотворении Лермонтова лирический субъект обращается к самому себе («Что же мне так больно и так трудно?/Жду ль чего? Жалею ли о чем?»), то он видит себя отнюдь не объектом, а необъективируемым другим субъектом. Точно так же и в «Оправдании» Лермонтова —

*Когда одни воспоминанья
О заблуждениях страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей...*

— взгляд на себя со стороны, как на «другого» (героя), но не на объект в точном

смысле этого слова. Пафос стихотворения как раз и состоит в том, что нельзя объективировать и овеществлять человека. Чтобы быть точным, следует сказать, что лирический герой является не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя (а не субъектом и объектом), и это позволит избежать многих последующих аббераций.

В частности, при акцентировании *необъектной* природы лирического героя могло бы стать более строгим проводимое Гинзбург сравнение его с характером. Стало бы ясно, что главное различие здесь не в «суммарности», степени разработанности и индивидуальности, а в самом подходе к образу человека. Ведь *характер* — это «объектный образ»¹, увиденный со стороны. Напротив, «*образ личности* (то есть не объектный образ, а слово)»² — это человек, увиденный изнутри в качестве «я» и не поддающийся «объектному познанию»³. Лирический герой — не образ-характер, а *образ-личность*, по терминологии М.М. Бахтина, и это объясняет многие его особенности, непонятные с точки зрения традиционной характерологии.

Сказанное помогает лучше понять парадокс лирического героя, совмещающего в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, но условием его восприятия является «постулирование в жизни его двойника» (Л.Я. Гинзбург), «самого поэта» (Б.О. Корман), притом речь идет «не о читательском произволе, а о двойном восприятии, заложенном в художественной системе»⁴. Для адекватного описания такого рода образа необходим категориальный аппарат, основанный не на формальной логике, ибо закон исключенного третьего тут не действует. В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического героя, мы оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его героиную ипостась, мы перестаем видеть отличие образа от его творца, т. е. стираем специфику искусства. Обе операции чреватые невосполнимыми потерями смысла, и обе они уже неоднократно были опробованы в науке⁵.

Но если здесь не действует формально-логический закон исключенного третьего, то действует другая логика, при помощи которой издавна выражали отношение творца и творения — логика принципа «нераздельность и неслиянность»: лирический герой — это и герой и автор «нераздельно и неслиянно». Предложенная формула, естественно, не разрешает парадокса лирического героя (и может, к сожалению, стать предметом отвлеченных спекуляций), но она позволяет увидеть проблему в свете, соответствующем ее природе. Решение же ее может быть достигнуто на путях сочетания теоретического и исторического подходов. Теоретически необходимо принципиально прояснить своеобразие статуса автора и героя в литературе вообще и в лирике в частности, а исторически следует рассмотреть границу между автором и героем в лирике в ее становлении и развитии.

Подходы к решению теоретической стороны вопроса наметил М.М. Бахтин, понявший автора как «надбытийственную» (по другой формулировке — «внежизненную») активность, которая является «необходимым условием эстетического оформления наличного бытия»¹. В силу такого статуса автор-творец трансцендентен миру произведения, он «начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие как таковое»², в том числе эстетическое бытие. Но в то же время автор имманентен сотворенному миру как реализованная в произведении целостность, включающая в себя *выраженные*, т. е. уже «геройные» субъектные формы — автора-повествователя, «собственно автора», лирическое «я», лирического героя и героя ролевой лирики.

Специфика лирического рода литературы при этом состоит в том, что в нем в отличие от эпоса и драмы нет «отчетливых и существенных *границ героя*, а следовательно, и *принципиальных границ между автором и героем*». Этим и объясняется отмеченный парадокс нераздельности-неслиянности, не означающий, однако, простого и всегда равного себе неразличения. Хотя в лирике дистанция между автором и героем тоньше и труднее уловима, чем в других родах литературы, но граница эта является *исторически меняющейся величиной*. Наименьшая она при синкретическом типе лирического субъекта, большая — при жанровом его типе, а в индивидуально-творческой поэзии сама эта граница (и ее кажущееся отсутствие) становится эстетически-сознательно *разыгранной*.

Проявляется это в том, что в лирике XIX—XX вв. все более возрастает — и количественно и качественно — роль таких форм высказывания, при которых говорящий видит себя и изнутри, и со стороны — как до конца не объективируемого «другого» (т. е. не как характер, а как личность) — «ты», «он», неопределенное лицо или состояние, отделенное от его носителя (в стихотворных примерах курсив мой. — СБ.):

И скучно и грустно, и некому руку *подать* <...>

И жизнь, как *посмотришь* с холодным вниманьем вокруг <...>

(М. Лермонтов. «И скучно и грустно...»)

Того, кто страстью и пороком Затмил твои молодые дни <...>

(М. Лермонтов. «Оправдание») Когда *душа смятенная* полна <...> (В. Жуковский. «Невыразимое»)

Но в лирику в это время входит не только такое «я», которое умеет видеть себя со стороны, но и действительный (при этом не «объектный», не вещный) другой, возникает сложная игра точек зрения, голосов и ценностных интенций («Два голоса» Тютчева, «Смычок и струны» Анненского, поэтическое многоголосие у Некрасова, описанное Корманом). Наконец, рождается неосинкретический субъект, в котором «я» и «другой» уже не смешаны (как это было в архаической лирике), а разыграны именно в их нераздельности и неслиянности. От лица такого субъекта ведется, например, речь в цикле Блока «На поле Куликовом»: он и лирический герой, отсылающий нас к стоящему за ним автору, но он же и исторически дистанцированный (хотя и не «объектный») персонаж — участник Куликовской битвы. Ср. у О. Мандельштама в одном и том же стихотворении:

По улицам *меня* везут без шапки <...> *Царевича* везут, немеет страшно тело <...>
(«На розвальнях, уложенных соломой...»)

Своеобразная форма такого неосинкретического субъекта — в четвертом стихотворении цикла Блока «Кармен»:

Бушует снежная весна. Я отвожу глаза от книги... О страшный час, когда она,
Читая по руке Цуниги, В глаза Хозе метнула взгляд! Насмешкой засветились очи,
Блеснул зубов жемчужный ряд, И я забыл все дни, все ночи, И сердце захлестнула
кровь, Смывая память об отчизне... А голос пел: *Ценою жизни Ты мне заплатишь за любовь!*

Очевидно, что одним и тем же местоимением «я» здесь обозначены два субъекта. Первый («Я отвожу глаза от книги») — лирический герой стихотворения, читающий сцену, в которой участвуют героини мифа о Кармен. Второй раз «я» («И я забыл все дни, все ночи») — это уже сам Хозе. а точнее нераздельность-неслиянность лирического героя и Хозе. Происходит превращение субъекта речи из зрителя, внеположного ситуации, в ее действующее лицо и утверждается дополнительность этих позиций. Здесь особенно обнажена межличностная (а не сверхличная) природа лирического

субъекта, доведенная до такой грани, что он уже не может характеризоваться в терминах классической эстетики как только «субъективный» или «внутренний»¹.

Л.В. Чернец ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

Художественная литература — это множество литературных произведений, каждое из которых представляет собой самостоятельное целое. Литературное произведение, существующее как завершённый *текст*, написанный на том или ином языке (русском, французском и др.), — результат творчества («производства») писателя.

Обычно произведение имеет *заглавие* («имя»); в лирических стихотворениях его функции часто выполняет первая строка. Заглавие можно рассматривать как мини-текст, приглашающий к чтению, дающий предварительное общее представление о произведении. С позиции читателя в состав заглавия входит и *имя (псевдоним) автора*. Как подчеркивал С.Д. Кржижановский в работе «Поэтика заглавий», «в большинстве случаев из понятия «заглавие» только искусственно можно исключить имя автора. Дело в том, что писательское имя, по мере забирая им известности, превращается из собственного в *нарицательное*, тем самым участвуя в нарицании, т. е. назывании книги; обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый *предикативный* смысл: Августину, Руссо, Льву Толстому, в отличие от череды книг, названия которых, часто очень длинные, тоже начинались с слова «Исповедь», излишне прибавлять к нему что-либо <...> кроме имени»¹. Аналогичные примеры: одно и то же название — «Кавказский пленник» — имеют произведения Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого; есть «Метель» у Пушкина и у Л. Толстого; свои «Крылья» у М.А. Кузмина и у А.Е. Корнейчука; свой «Василий Теркин» у П.Д. Боборыкина и у А.Т. Твардовского; многие стихотворения разных авторов названы «Весна» и т. д.

Нередко, в особенности в литературе XIX—XX вв., писатели используют псевдонимы не столько с целью скрыть свое подлинное имя (к чему склонны, в частности, начинающие авторы), сколько из-за желания подчеркнуть какую-то сторону своего творчества, настроить читателя на определенный лад: *Барон Брамбеус* (О.И. Сенковский), *Майор Бурбонов* (Д.Д. Минаев), *Марко Вовчок* (М.А. Маркович), *Козьма Прутков* (коллективный псевдоним А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых), *Андрей Белый* (Б.Н. Бугаев), *Максим Горький* (А.М. Пешков), *Саша Черный* (А.М. Гликберг), *Демьян Бедный* (Е.А. Придворов). Псевдоним с подобной выразительной семантикой — органичная часть художественного текста и для самого автора.

Если известное читателю имя автора отсылает к его предшествующему творчеству, а также к биографии (те или иные ее факты могут усиливать воздействие произведения: «Что делать?», написанное в Петрапавловской крепости, обычно воспринимается в контексте трагической судьбы Чернышевского), то авторское обозначение *жанра* (частое в подзаголовке) связывает данное сочинение с другими, с определенной *литературной традицией*. Роль жанровых обозначений в формировании «горизонта ожидания» (Х.-Р. Яусс¹) читателя чрезвычайно велика: слова «роман», «комедия», «идиллия» и т. п. возбуждают в подготовленном читателе целый комплекс литературных ассоциаций. Нетрадиционное, спорное, на взгляд публики и критики, жанровое обозначение нередко задает направление интерпретации: почему «Вишневый сад» — *комедия!* «Медный всадник» — *петербургская повесть* «Мертвые души» — *поэма!*

Таким образом, для возможных компонента заглавия: имя (псевдоним) автора и жанровый подзаголовок (его эквивалентом может служить помещение текста в определенном разделе книги, рубрике журнала и пр.) — ведут за пределы данного произве-

дения: к литературной (и общественной) репутации писателя, фактам его биографии, к жанровой традиции; именно поэтому они в высокой степени информативны. Название произведения относится как будто *только* к нему: «Отцы и дети», «Анна Каренина». Это так и не совсем так: ведь название может быть очень характерным для определенного исторического времени, национальной традиции, жанра, литературного направления и пр. Сравним, например, два заглавия: «Евгений Онегин» и «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества». Двойное заглавие второго произведения — знак его причастности к просветительской нравоучительной литературе (ср.: «Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона, «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» В.Т. Нарезного).

Можно предположить, что роман о «пагубных следствиях...» написан раньше. Так оно и было: это произведение (в двух частях) опубликовано А.Е. Измайловым в 1799—1801 гг. Пушкин хорошо знал автора и, несомненно, в «Евгении Онегине» полемически откликнулся и на роман об Евгении Негодяеве (таково полное имя главного героя произведения Измайлова). А название вышеупомянутого сочинения Нарезного, заключающее в себе *реминисценцию*, побуждает предварительно прочесть роман А.Р. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантиль-яны»; оба произведения продолжают жанровую традицию плутовского романа. Следовательно, и название может «информировать» об *интертекстуальных* связях, в которые вовлечено произведение.

Многовековая традиция *внешнего оформления* текста подчеркивает особую значимость заглавия произведения: и при рукописании, и после изобретения книгопечатания Иоганном Гутенбергом в середине XV в. (в России первая книга — «Апостол» — издана в 1564 г. Иваном Федоровым) заглавие графически всегда было выделено. Оно, действительно, представляет произведение, мобилизуя литературный опыт читателя и подготавливая его к встрече с основным текстом (возможно и другое: заглавие предостерегает от чтения). В любом случае заглавие помогает: ведь «слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, параллель обложке, облегает текст и смысл, — вправе выдавать себя за *главное* книги»¹.

Прочитав заглавие, «войдем» в произведение. И здесь, естественно, обнаружатся многообразные связи данного произведения с другими. Это, во-первых, *типологические* свойства, на основании которых произведение относят к определенному *литературному роду* (эпос, лирика, драма, лиро-эпос, эпическая драма и др.); *жанру* (повесть, рассказ, комедия, трагедия, поэма, ода и т. д.); доминирующей *эстетической категории*, или *модусу художественности* (возвышенное, романтическое, идиллическое, трагическое, героическое и др.); *ритмической организации речи* (стих/проза, стихотворный размер, строфика и пр.); *стилевой доминанте* (жизнеподобие/условность, сюжетность/оггасательность/психологизм, номинативность/риторичность речи и др.); некоторым творческим принципам, «диктуемым» *литературным направлением* (символизм/акмеизм и пр.).

В IV в. до н. э. в «Поэтике» Аристотеля был намечен принцип *перекрестного* деления искусств (и произведений): по средствам, предмету и способу подражания («мимесис»). Одно произведение оказывалось в результате в разных рядах: «...в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении Аристофану, ибо оба они [выводят] в подражании лиц действующих и делающих»². Так намечалась родовая дифференциация произведений, не совпадающая с жанровой. В современном литературоведении произведения группируются по очень многим критериям, но сам принцип их перекрестной класси-

фикации восходит к Аристотелю³.

Во-вторых, в текстах произведений часто встречается *чужое слово*: цитаты, реминисценции, литературные аллюзии. Есть жанры, отсылающие к предтекстам: пародия, перепев, бурлеска, травестия, есть прием стилизации. Иногда «чужое слово» занимает очень ответственное место в тексте, его «сильные позиции» (И.В. Арнольд)¹. В «Анне Карениной» — вероятно, самом объективном по стилю романе Толстого — грозные библейские слова в эпиграфе: «Мне отмщение, и Аз воздам» — явно полюс автора. И — важнейшее направление интерпретации.

От «чужого слова» целесообразно отличать «готовое слово» («готовый язык»), восходящее не к какому-то конкретному тексту, но ко многим сразу, знак устойчивого стиля. И автор постоянно оттачивает, проверяет свой поэтический язык через сравнение с *чужими* и *готовыми* словами. Как выразительно писал М.М. Бахтин: «Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам, мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете»².

Не менее часты заимствование, повторяемость и на *метасловесном, предметном* уровне произведений. Определение «роли и границ предания в процессе личного творчества»³ было важнейшей задачей «исторической поэтики» А.Н. Веселовского; в особенности четко она была поставлена применительно к сюжетам. И в персонажной сфере, и в сюжетосложении, и в описаниях природы, вещного мира много «чужого» и «готового» не только в традиционалистской литературе, но и у писателей XIX—XX вв.⁴ Во II в. до н. э. Теренций, в Прологе к своей комедии «Евнух», защищал право писателя

На сцене выводить раба бегущего, Матрону честную, гетер бессовестных, Обжору парасита рядом с воином Хвастливым, или о детях подкинутых писать <...>

Свой перечень он завершил признанием:

В конце концов не скажешь ничего уже, Что не было б другими раньше сказано.

Очень сходная ламентация — в стихотворении Лермонтова «Журналист, Писатель и Читатель», причем принадлежит она Писателю:

О чем писать? Восток и юг Давно описаны, воспеты; Толпу ругали все поэты, Хвалили все семейный круг; Все в небеса неслись душою, Взывали с тайною мольбою К NN, неведомой красе, — И страшно надоели все.

Правда, эта реплика — не последняя в стихотворном диалоге. Последние слова Писателя — о том редком и счастливом времени, когда

На мысли, дышащие силой, Как жемчуг нижутся слова.

Как видим, общего между произведениями немало. Что же составляет своеобразие *данного* произведения, его уникальность? И почему быть художественным писателем — трудно, если так много «готовых» материалов?¹

В средневековой литературе было распространено сравнение писателя с трудолюбивой пчелой. В знаменитом «Молении» Даниила Заточника использован этот традиционный образ: «Аз бо не во Афинех ростох, ни от философ научихся, но бых падая аки пчела по различным цвѣтом и отуду избирая сладость словесную и совокупляя мудрость, яко в мѣхъ воду морскую»².

Обратим внимание на глаголы: автор *избирает, совокупляет...* Словом, *собирает* почерпнутую из разных источников «сладость словесную» и «мудрость» в некое единство, как в «в мѣхъ воду морскую».

А вот что пишет А. Блок, поэт совсем другой эпохи, в статье «О лирике» (1907 г.): «...поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они

подобны друг другу. И так как центр тяжести всякого поэта — его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества. Поэтому вопрос о *школах* в поэзии — вопрос второстепенный. Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший такой предел, становится рабским подражателем. В силу этого он уже не составляет «лирической единицы» и, не принадлежа к сонму поэтов, не может быть причислен и к их школе. Таким образом, в истинных поэтах, из которых и слагается поэтическая плеяда данной эпохи, подражательность и влияния всегда пересиливаются личным творчеством, которое и занимает первое место» .

Конечно, между средневековым автором, собирающим книжную мудрость, и поэтом XX в., стремящимся к самовыражению, разница огромная. Но в их суждениях, разделенных веками, есть и общее: произведение понимается как некое *единство*. Творческая воля, замысел автора, продуманная композиция организуют *целое*, вносят единство в самые, казалось бы, разнородные материалы. И, по-видимому, нет таких жанров, где автор мог бы ограничиться заботой о расположении «готовых» частей (центон—литературная игра—не в счет), был бы избавлен от *мук слова*, создания *своего* текста.

В чем же заключается единство литературного произведения? Во-первых, произведение существует как отдельный *текст*, имеющий границы, как бы заключенный в *рамку*: начало (это обычно заглавие) и конец. (Наброски, отрывки — еще не произведения, если только недоговоренность не входила в замысел автора, как в стихотворении Жуковского «Невыразимое», написанном в жанре фрагмента.) Текст воспринимается в линейной последовательности знаков, рамочные компоненты отделяют его от всех остальных текстов.

У художественного произведения есть и другая рамка: ведь оно функционирует как *эстетический объект*, как «единица» *художественной* литературы. Чтение текста порождает в сознании читателя *образы*, представления предметов в их *целостности*, что является важнейшим условием эстетического восприятия и к чему стремится писатель, работая над произведением. Над превращением слов и фраз в образы размышлял на заре своей жизни Л. Толстой, тщетно, как ему казалось, пытавшийся описать «чуждую ночь» на Кавказе: «Я подумал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно» (запись в дневнике от 3 июля 1851 г.)².

Если автору удастся «перелить в другого свой взгляд», то за словесной тканью перед читателем встает художественный мир произведения (условный, образный), похожий и одновременно непохожий на действительность. Произведение заключено, таким образом, в *двойную рамку*, как условный мир, творимый автором, отделенный от первичной реальности, и как текст, отграниченный от других текстов. В этих рамках, подпадая под обаяние художественной иллюзии и одновременно помня об игровой природе искусства, воспринимает произведение читатель, и в этих рамках творит свой мир и текст, komponуя их, писатель. Такова, вкратце, *онтология* художественного произведения.

Другой подход к единству произведения — *аксиологический*: насколько удалось достигнуть желаемого результата; согласовать части и целое; мотивировать ту или иную подробность? Чем разнороднее и сложнее состав художественного целого (разветвленная система персонажей, многолинейность сюжета, смена времени и места

действия), тем обычно острее стоит эта задача перед писателем.

В истории эстетической мысли единство произведения — одна из сквозных проблем. В античной литературе были разработаны правила, относящиеся к различным типам ораторских речей, к различным художественным жанрам. В основе советов риторам и поэтам было именно стремление к единству сочинения. Так, в диалоге Платона «Федр» Сократ характеризует ораторскую речь, используя следующее сравнение: «...всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому»¹. Соотношение целого и частей — в основе учения Аристотеля о *трагедии*, т. е. о жанре поэтического искусства: «...сказание, будучи подражанием действию, должно быть [подражанием действию] единому и целому, и части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы или расстроивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»².

Сходные требования к произведению выдвигают, со ссылками на античных мыслителей, теоретики *классицизма*. Вероятно, самый знаменитый манифест этого литературного направления — «Поэтическое искусство» Н. Буало есть, по признанию автора, пересказ Горация, его «Науки поэзии». Конечно, это пересказ вольный, пересказ-интерпретация: обращение к авторитету древних сочеталось с обновлением литературных норм. И все же в этих нормах и в самих текстах обеих «поэтик» много сходного. Так, в строках Буало: Поэт обдуманно все должен разместить, Начало и конец в поток единый слить И, подчинив слова своей бесспорной власти, Искусно сочетать разрозненные части — узнаются советы Горация:

Сила и прелесть порядка, я думаю, в том, чтоб писатель, Знал, что где именно должно сказать, а все прочее — после, Где что идет; чтоб поэмы творец знал, что взять, что откинуть. Только чтоб был он не щедр на слова, но и скуп, и разборчив .

Эта переключка неудивительна: установка на «подражание» образцам, *традиционизм* *тосподсгвует* в эстетике классицизма Интереснее другое: подобными критериями оценки произведений руководствуются и оппоненты Буало, подтачивавшие своими рассуждениями основы традиционалистской доктрины, доказывавшие, как Шарль Перро в стихотворном трактате «Век Людовика Великого», превосходство века Людовика XIV над веком Августа во всех областях науки и искусства, включая поэзию. В споре «о древних и новых» его инициатор Ш. Перро подверг придирчивому анализу поэмы самого Гомера, непререкаемого авторитета для Буало («Должно быть, потому так любим мы Гомера, / Что пояс красоты ему дала Венера. / В его творениях сокрыт бесценный клад: / Они для всех веков как бы родник услад»²). Ш. Перро, выступивший в роли нового Зоила, находит в «Илиаде» и «Одиссее» многие недостатки, прежде всего отсутствие художественного единства: слабую связь между отдельными песнями («книгами») поэм, избыточность деталей, слишком длинные сравнения, которые он иронически называет «длиннохвостыми». В диалоге «Параллель между древними и новыми» аргументом в пользу версии о коллективном авторстве «Илиады» (впервые высказанной аббатом Ф. д'Обиньяком в 1664 г.)³ служит заключение, что поэма «совершенно лишена той прекрасной стройности, которую ей приписывают»⁴. А прославленные сравнения Гомера порицаются и даже пародируются за то, что отвлекают от предмета описания, за неоднородность «цвета шлейфа» и «платья» (т. е. детали и образа в целом). Вот одно из сравнений, пародирующих гомеровский стиль: «Цвет лица моей пастушки походит на цветы, что растут на лугу, где пасутся тучные коровы, дающие белое молоко, из которого делают превосходные сыры»⁵. Полемиче-

ский фон этой критики — «Поэтическое искусство» Буало, не находившего у Гомера никаких длиннот:

Нельзя событиями перегружать сюжет:
Когда Ахилла гаев Гомером был воспет,
Заполнил этот гаев великуч» поэму.
Порой излишество лишь обедняет тему. <...>
Одушевление в его стихах живет,
И мы не сыщем в них назойливых длиннот .

Столь различные оценки одних и тех же текстов отражают столкновение «старых» и «новых» литературных норм, разных эстетических «вкусов». Однако, как видим, в самом требовании художественного единства произведения, согласованности всех его элементов и почитатели, и хулители Гомера сходятся. Это требование сохраняется, постоянно обновляясь в своем конкретном содержании, в системе рассуждений эстетиков, в боевом арсенале литературных критиков и после того, как диктатура восходящих к Аристотелю правил была поколеблена, а потом, с утверждением новой — романтической — эстетики, решительно отвергнута. Для А. Баумгартена, выступившего в 1750-е годы с обоснованием новой науки *эстетики* (науки о совершенстве чувственного познания, проявляющемся прежде всего в искусстве), «в основе художественного творчества лежит единство многообразия, которое и есть совершенство мира (*perfectio mutidi*)»². Произведение искусства — аналог природы для И. Канта. Оно *кажется* природой, хотя *сделано* человеком (правда, не любым человеком, но *гением*, т. е. обладающим врожденной способностью творить *подобно природе*, а не путем выучки, следования произвольным правилам). Целостность феноменов как бы повторяется в целостности художественных образов. «Прекрасное искусство есть такое искусство, которое одновременно представляется нам природой»³ — важнейший тезис Канта и романтической эстетики в целом.

Хотя подобная мысль высказывалась еще античными авторами (ср. «Искусство до тех пор совершенно, пока оно кажется природой; и наоборот, природа преуспевает наилучшим образом, пока в ней заключено скрытое от взоров искусство»⁴), в эпоху романтизма она обрела новое звучание.

Глубокое обоснование единства литературного произведения как критерия его эстетического совершенства дано в «Эстетике» Гегеля. В системе его идеалистической философии прекрасное в искусстве «выше» прекрасного в природе, поскольку в искусстве нет (не должно быть!) случайных, не связанных с целым деталей; суть художественного творчества и состоит в процессе «очищения» явления от черт, не раскрывающих его сущность, в создании *формы*, соответствующей *содержанию*. Гегель пишет: «Возвращая к гармонии со своим истинным понятием все то, что в прочих формах существования было искажено случайными и внешними особенностями, искусство освобождает явление от не соответствующих этому истинному понятию черт и создает идеал лишь посредством такого очищения»¹. Теория *очищения*, или *идеализации* в искусстве стимулировала творческую фантазию художника, пересоздающего явления действительности: «Подобно тому как на поверхности человеческого тела, в противоположность телу животного, везде обнаруживается пульсирующее сердце, так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души»; «Одно дело передать лицо спокойно сидящего перед портретистом человека в тех поверхностных и внешних чертах, которые представляются именно в данный момент, и совершенно другое дело изобразить его истинные черты, выражающие саму душу данного челове-

ка»². В этих суждениях самое неясное, априорно определяемое (во всяком случае, с материалистической точки зрения) — «истинное понятие», «истинные черты», «душа данного человека» (и далее: «субстанциальное», а не произвольно-субъективное, содержание искусства, на котором настаивал философ). Учение же о творческой природе искусства: не столько *подражания* (*мимесис*) действительности, сколько ее *пересоздания*, стало общим достоянием посттрадиционалистской эстетики и литературной критики, программ новых литературных направлений (включая реализм). Когда впоследствии, в 1855 г., Н.Г. Чернышевский выступил с ревизией «эстетических отношений искусства к действительности» в их гегелевском понимании, он своей апологией прекрасного в жизни атаковал прежде всего исходный идеалистический принцип Гегеля и его популяризатора Ф.-Т. Фишера, идею эстетического «примирения» с далекой от идеала, «неразумной» Действительностью. Однако и по Чернышевскому участие фантазии в создании художественного произведения необходимо для раскрытия той или иной «стороны жизни». Вымысел неизбежен, даже если в основу рассказа положено известное поэту событие: как иначе восполнить пробелы памяти, «отделить избранное нами событие от других происшествий и от ненужных эпизодов» и т. п.? Чернышевский подчеркивает, что «круг деятельности творческих сил поэта очень мало стесняется нашими понятиями о сущности искусства»¹. Можно добавить: выдвинутые им, помимо «воспроизведения жизни», две задачи искусства, в особенности поэзии: «объяснение» явлений жизни и вынесение о них «приговора»², если их осуществлять не публицистическим путем, а на языке *образов*, требуют от автора ясных для читателя художественных решений и, следовательно, продуманного *пересоздания* «сырой» действительности.

Критерий художественного единства объединял в XIX в. критиков самых разных направлений. Так, высоко оценивая первые произведения Л. Толстого, Чернышевский насмешливо заметил: «Мы где-то читали недоумения ошосительно того, почему в «Детстве» и «Отрочестве» нет на первом плане какой-нибудь прекрасной девушки лет восемнадцати или двадцати, которая бы страстно влюблялась в какого-нибудь также прекрасного юношу <...> Удивительные понятия о художественности! Да ведь автор хотел изобразить детский и отроческий возраст, а не картину пылкой страсти, и разве вы не чувствуете, что если б он ввел в свой рассказ эти фигуры и этот патетизм, дети, на которых он хотел обратить ваше внимание, были бы заслонены, их милые чувства перестали бы занимать вас, когда в рассказе явилась бы страстная любовь,—словом, разве вы не чувствуете, что единство рассказа было бы разрушено, что идея автора погибла бы, что условия художественности были бы оскорблены?»³

Очень далекий от Чернышевского по своим воззрениям, в том числе эстетическим, К.Н. Леонтьев оценивает в 1890 г. романы Л. Толстого, исходя из того же общего принципа: «...все случайное и все излишнее, к делу главному не относящееся,— *вековые* правила эстетики велят отбрасывать»⁴. При этом психологическая детализация в романах как бы вызывает критика на «соревнование»: его анализ тоже детален. Эпизоды, подробности произведения образуют у Леонтьева некую градацию — по степени их «органической связи с *дальнейшим* действием»⁵. Так, сравнивая в «Анне Карениной» описание дремоты, засыпания героини в вагоне (ч. 1, гл. XXIX) со снами Вронского (ч. 4, гл. II) и Анны (ч. 4, гл. III), когда они оба видят страшного мужика, говорившего по-французски, Леонтьев приходит к выводу. «Схожие сны Анны и Вронского, по-моему, есть <...> *высшая* степень психического анализа <...> Засыпание Анны в вагоне — низшая. <...> Дремоту Анны без ущерба и красоте, и связи с *дальнейшим* действием можно было выпустить; выбросить же эти два схожие сна из романа — зна-

чило бы не только лишить его одного из лучших его поэтических украшений, но и грубым образом нарушить поразительно тесную психическую связь между прошедшим и будущим героини. Вспомним: рабочий, раздавленный машиной при первой встрече Анны и Вронского; Вронский видит его обезображенный труп, Анна слышит о нем. Они видят позднее в Петербурге сходные сны. Через столько-то времени Анна ложится на рельсы и гибнет; почти в последнюю минуту она видит рабочего и т. д. Вот эта глубина и верность гениальные. Ни избытка, ни праздного, так сказать, *описательства* тут нет»¹. Можно не согласиться с предложенной градацией, но придирчивость Леонтьева, право же, лучше, чем взгляд на произведение «в общем и целом».

Итак, художественное единство, согласованность целого и частей в произведении относятся к «вековым правилам эстетики», это одна из *констант* в движении эстетической мысли, сохраняющая свое значение и для современной литературы. Но, как уже было отмечено выше, критерии единства произведения эволюционируют, и данные исторической поэтики в этом отношении поражают контрастами. По-видимому, наиболее резкий — между представлениями о художественном единстве в эпохи *традиционализма* (иначе: господства *риторической традиции, нормативной поэтики*) и *индивидуальных стилей* (приоритета *оригинальности, своеобразия данного автора*).

В современном литературоведении утверждается взгляд на историю европейской (и даже мировой) литературы как на *смену типов художественного сознания: «мифопоэтического», «традиционалистского», «индивидуально-авторского»*¹. Данная типология фиксирует лишь самые глубокие, структурные изменения художественного мышления, оперируя огромными временными масштабами и в большой мере отвлекаясь от вариативности в рамках выделенных трех типов (так, для нее несущественны различия между романтизмом и реализмом, поскольку эти направления объединяет индивидуально-авторский тип художественного сознания). Однако предложенная типология не умозрительна, она вполне согласуется с выводами многих исследований по исторической поэтике и прежде всего (если говорить об отечественной науке) с противопоставлением *канонических* и *романизованных жанров* у М.М. Бахтина, который также оговаривал избирательность своих интересов. Отмечая еще в «Формальном методе в литературоведении» возможность проверки принципа «автоматизация — осязательность» лишь на литературе «одной жизни, одного поколения», ученый писал: «Спрашивается: как быть с такими задачами, которые принципиально могут быть разрешены лишь на протяжении длинного ряда поколений и смен нескольких эпох? Ведь такие задачи — подлинно исторические задачи»¹. И в своей работе «Эпос и роман» он решал задачу именно такого рода. Здесь тоже есть инвектива в адрес историков литературы, выстраивающих преимущественно на «борьбе школ и направлений» свои жанровые концепции: «Романизованную поэму, например, они называют «романтической поэмой» (это верно) и думают, что этим все сказано. За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка»².

В соответствии с вышеназванной типологией художественного сознания собственно художественная литература (т. е. оторвавшаяся от мифологической купели, функционирующая как эстетический объект) может быть или *традиционалистской* (где господствует «поэтика стиля и жанра», причем стиль подчинен теме, жанровой модели), или *индивидуально-авторской* (это «поэтика автора», вырабатывающего свой стиль, который «как раз и противостоит норме»). Исторический рубеж между данными типами художественного сознания — «конец XVIII века (время утверждения «индуст-

риальной эпохи» в ее глобальном масштабе)»³.

Большое видится на расстоянии: в многообразии литературных явлений прослеживается глубокое различие *типов художественного единства*, обусловленное традиционалистской или индивидуально-авторской установкой, доминирующей в художественном сознании писателя (литературного направления, эпохи в целом). Сопоставим некоторые наставления «желающим взобраться на Парнас» (Н. Буало) в «поэтиках» античности и классицизма с творческими лозунгами посттрадиционалистской литературы, прежде всего — с манифестами романтизма (ведь именно это направление объявило войну классицизму и стоящей за ним многовековой традиции следования «правилам» и жанровым «образцам»).

Гораций начинает свое «Послание к Пизонам» («Науку поэзии») предостережением — примером того, чего делать не следует:

Если бы женскую голову к шее коня живописец
Вздумал приставить и, разные
члены собрав отовсюду, Перьями их распестрил,
чтоб прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой,— смотря на такую
Выставку, друга, могли ли бы
вы удержаться от смеха?

Верьте, Пкзоны! На эту картину должна быть похожа
Книга, в которой все мысли, как бред у больного
горячкой. Где голова, где нога — без согласия с
целым составом!

Здесь основное требование к части, детали композиции — ее *уместность*, «согласие с целым составом». Достоинство сочинения составляют его «простота и единство» (*simplex et unum*), а единство определяется *предметам* речи. Гораций приводит еще многие примеры нарушения единства: изображение диких зверей вместе с ручными, змей — с птицами, ягнят — с лютыми тиграми (ст. 12—13); дельфина в лесу, плывущего в волнах вопреки (ст. 29—30); человека с черными глазами или прекрасными черными кудрями, но с безобразным носом (ст. 36—37). Всего этого нужно избегать.

Аналогичное табу накладывается на смешение жанров (хотя Гораций все же допускает сближение трагедии и комедии в их отдельных моментах: «нередко и трагик печальный/Жалобы стон издает языком и простым и смиренным»²). Развивая положения Аристотеля о характерности, «особых чертах» каждого жанра, отличии жанров друг от друга (а оно может быть сведено на нет при резких отступлениях от канона), Н. Буало в «Поэтическом искусстве», подобно Горацию, учит своих читателей. Так, идиллия (эклога), которую теоретик классицизма сравнивает с « пленительной пастушков/Резвящейся в полях и на лесной опушке», будет погублена, если поэт вместо флейты и гобоя

<...> трубу хватает в руки, И оглашают луг воинственные звуки. Спасаясь, Пан бежит укрыться в тростники^ И нимфы прячутся, скользнув на дно реки .

Буало называет именно Пана и нимф, т. е. атрибуты идиллии (здесь не могут появиться, скажем, Юпитер или Марс). Чтобы *правильно* написать произведение того или иного жанра, нужно знать его *правила*. И в «поэтиках» (а также в классицистических «риториках», не только воспитывающих ораторов, но и регулирующих творчество в жанрах «изящной прозы») большую часть текста занимало обычно изложение этих правил. Оно сопровождалось как примерами «от противного», так и указанием на образцы; для идиллии — это Феокрит и Вергилий:

Вы изучать должны и днем и ночью и^: Ведь сами музы им подсказывали стих .

В особенности подробно расписывались драматические жанры — *трагедия* и *комедия*. Очень конкретно представлены их «инварианты» в «Поэтике» Скалигера, причем усвоению различий Помогает сравнительная характеристика жанров: «Трагедия

дия, созданная, так же, как и комедия, из самой жизни человеческой, отличается от комедии тремя вещами: положением персонажей, характером их судеб и поступков, финалом, поэтому она неизбежно отличается от нее также и стилем. В комедии — явившиеся из деревни Хреметы, Давы, Феиды, люди низкого происхождения. Начало — бурное и запутанное, финал — радостный. Речь — простая, обыденная. В трагедии — цари, князья, обитающие в городах, дворцах, замках. Начало — сравнительно спокойное, финал — ужасающий. Речь — важная, отделанная, чуждая грубой речи толпы, все действие полно тревог, страха, угроз, всем угрожают изгнание и смерть <...>².

Конечно, погружение в «поэтики» и «риторики» обнаруживает и в этих нормативных по своей основной установке руководствах споры и страсти, а главное — *движение* самой теории. Особенно часто в понимание того или иного жанра коррективы вносили писатели, когда они размышляли о собственных не вполне «правильных» произведениях. Например, Т. Тассо, автор «Освобожденного Иерусалима», обосновывает в «Рассуждениях о героической поэме» развитие в данном жанре «любковых» мотивов: «Но отрицать, что любовь есть страсть, подобающая героям, невозможно...» А П. Корнель, оспаривая самого Аристотеля, допускает, что протагонистами в трагедии могут быть «люди совершенной добродетели»; он же расширительно толкует правило трех единств, предлагая, в частности, увеличить продолжительность действия в трагедии «до тридцати часов», а «действие, происходящее в одном и том же городе», считать удовлетворяющим единству места. Все же доминанта художественного сознания классицистов — традиционализм, о чем своеобразно свидетельствуют заключительные слова «Рассуждений о трех единствах...» Корнеля: «Вот мои мнения, или, если хотите, моя ересь относительно главных положений искусства: я не умею лучше согласовать древние правила с новыми требованиями»⁴.

Жанровые признаки произведения — это всегда признаки, объединяющие его с другими произведениями, групповые. В отличие от *названия* сочинения, призванного выделить *этот* текст, подчеркнуть его уникальность, жанровое обозначение обращено к *памяти* читателя, предполагая знание им литературных традиций. Размышляя о месте жанра в системе литературоведческих понятий, Ю.В. Стенник пишет: «Жанр как бы нейтрален по отношению к неповторимой индивидуальности произведения. В этом смысле категория жанра отмечена печатью консерватизма»¹.

Понятно, что формирование нового — *индивидуально-авторского* — типа художественного сознания, особенно громко заявившего о себе в манифестах романтиков, субъективно осознавалось как *освобождение* от разного рода правил и запретов, от диктата жанровых канонов. Очень выразительны в этом смысле афористичные суждения В. Гюго, вождя французских романтиков. В «Предисловии к драме "Кромвель"» он пишет: «Скоро все поймут, что писателей нужно судить не с точки зрения правил и жанров, которые находятся вне природы и вне искусства, но согласно неизменным законам этого искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них. И тогда все устыдятся той критики, которая заживо колесовала Пьера Корнеля...»². Собственные творческие принципы Гюго суть одновременно нарушения многих «древних правил», но, в отличие от Корнеля, «еретиком» он себя не считает. Это и апология гротеска, поэтики контраста: «Возвышенное, следуя за возвышенным, едва ли может составить контраст, а между тем отдыхать надо от всего, даже от прекрасного. Напротив, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрим чувством, благодаря саламандре Ундина сильно выигрывает; гном делает сильфа еще более прекрасным»³. Это и стремление заключить в одном произведении «всю поэзию целиком», соединить траге-

дию и комедию, восхищение Шекспиром — «богом сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра: Корнель, Мольер, Бомарше»⁴. Это, наконец, презрение к подражанию *любым* образцам; Гюго «не меньше осудил бы подражание так называемым *романтическим* писателям, чем подражание авторам *классическим*. Тот, кто подражает *поэту-романтику*, неизбежно становится *классиком*, потому что он подражает. Будь вы эхом Расина или отблеском Шекспира, вы всегда останетесь только эхом и только отблеском»¹.

Сходные мысли вдохновляли и русских современников Гюго. Для Пушкина романтизм—«парнасский афеизм» («К Родзянко»). В «Египетских ночах» (1835) Чарский предлагает импровизатору тему, несомненно близкую Пушкину: «*поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением*». Импровизатор прекрасно справляется с заданием. Великолепна цепь образов, сравнений, посредством которых он убеждает в естественности свободы творчества, в его нерассудочности (в соответствии с романтической концепцией, гений подобен природе, *он* дает искусству правила, а не следует рутине):

—Зачем крутится ветер в овраге, Подъемпет лист и пыль несет, Когда корабль в недвижной влаге Его дыханья жадно ждет? Зачем от гор и мимо башен Летит орел, тяжел и страшен, На чахлый пень? Спроси его. Зачем арапа своего Младая любит Дездемона, Как месяц любит ночи мглу? Затем, что ветру и орлу И сердце девы нет закона. Таков поэт <...>

Здесь голоса героя и автора сливаются (в ранее написанном наброске поэмы «Езерский» эта строфа дана «от автора»). В целом же в «Египетских ночах» романтическая патетика умеряется иронией, сюжетным парадоксом: ведь воспевает свободу творчества бедный итальянец по заказу, он лелеет «чужую мысль».

Подобно Гюго, Пушкин и поэты его круга расценивают *подражание* (и в жизни и в искусстве) как признак ущербности личности, таланта. Вспомним «неподражательную странность» Онегина, «лица необщее выраженье» музыки Евг. Баратынского, его обращение к поэтам:

Не подражай: своеобразен гений И собственным величием велик; Доратов ли, Шекспира ли двойник, Досаден ты: не любят повторений.

(«Не подражай: своеобразен гений...»)

Такие металитературные мотивы, характерные в особенности для поэзии романтизма, свидетельствовали о принципиальной, *структур-ной* перестройке художественного мышления. Очень рельефно она проявилась в изменении жанрового облика литературы, в процессах взаимопроникновения, смешения жанров, их «деканонизации» и «романизации»¹. Обозревая русскую литературу 1847 г., В.Г. Белинский подчеркивает ведущую роль романа и повести, открывающих простор для творческой инициативы: «Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии —и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставляя высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе могут иметь законное место»²; дальнейший разбор критиком столь разных произведений, как «Кто виноват?» АИ. Герцена и «Обыкновенная история» И А Гончарова, убедительно иллюстрирует данное положение. Иными словами, роман и повесть ценятся за свойства, которые ранее, в «поэтиках» классицизма, свидетельствовали о маргинальном положении данных жанров:

Несообразности с романом неразлучны, И мы приемлем их—лишь были бы не-

скучны! Здесь показался бы смешным суровый суд. Но строгой логики от вас в театре ждут <•••>

Аналогичные процессы наблюдаются в лирике и драме, где «синтетические формы» стихотворения, пьесы теснят жанровые каноны (ода, элегия, идиллия, трагедия, комедия и т.д.)⁴. Таким образом, жанры преобразуются качественно и в значительной мере утрачивают, бывшее значение *основного* регулятора художественного творчества.

Соответственно, меняется и понимание *единства* произведения. Следование жанрово-стилистической традиции, соблюдение «чистоты» жанрового канона, распространявшегося на важнейшие принципы предметной изобразительности, приемы композиции, стилистику, перестает быть мерой ценности произведения (хотя, конечно, «правильность» сама по себе никогда не обеспечивала художественности). Ответственность за художественное качество, которое ранее — в особенности в эпоху классицизма — «разделяла» с писателем избранная им жанровая традиция, как бы перекладывается только на него.

Это наглядно демонстрирует типическая для XIX в. ситуация литературного дебюта: молодые авторы стремятся найти *свою* тему, или ее особый поворот, *свой* стиль; критика и публика также ожидают *новизны, оригинальности*, хотя, в силу инерции вкуса, часто именно за нее смельчаку поначалу сильно «достаётся». Так, блистательно дебютирующие в литературе Достоевский («Бедные люди») и Островский («Свои люди — сочтемся!») *не подражают* общему кумиру — Гоголю, но ищут *свою* дорогу в искусстве, свой особенный стиль как показатель творческой оригинальности и эстетического совершенства. «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я», — передает Достоевский брату толки критиков (письмо от 1 февр. 1846). И «ожесточенная брань» некоторых периодических изданий («Иллюстрация», «Северная пчела»), и «остервенение» публики на фоне похвалы знатоков для Достоевского своеобразное подтверждение его новаторства: «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, и что Девушкин иначе и говорить не может»¹.

Через сравнение с Гоголем раскрывает критик Б.Н. Алмазов (*Эраст Благоврагов*) в своей пьесе-литературной дискуссии «Сон по случаю одной комедии» — особенности таланта Островского — писателя «объективного», «математически» верного действительности; Гоголь же — «живописец собственных впечатлений, рождающихся в нем при взгляде на действительность», лирик и комик, «исключительная принадлежность» его поэзии — гиперболы².

Конечно, и в эпохи *традиционализма* в поэзии ценилась творческая индивидуальность, врожденный («божественный») дар слова, без которого никакая школа, ars poetica не приведут на вершину Олимпа. Ведь совершенство, необязательное в ремеслах, необходимо в поэзии: по словам Горация, поэту «не прощают посредственность: всем нетерпима»; поэзия, «быв рождена к наслаждению духа, / Чуть с совершенства сойдет, упадет на низкую степень»³

Творчество во все времена есть создание *нового* произведения, *нового* текста. И все же разительны различия в самом понимании авторами своих задач. Так, даже такой самобытный поэт, как Ф. Петрарка не мыслит творчество вне «подражания», оглядки на жанровые образцы. В «Книге писем о делах повседневных» (главное из этих дел

для Петрарки —писание стихов) осуждается лишь буквальное заимствование: «Можно занимать у другого ум, занимать блеск, но удержаться от повторения слов: первое подобие скрыто, второе выпирает наружу; первое делает нас поэтами, второе обезьянами. Следует, наконец, держаться совета Сенеки, а еще прежде Сенеки — Флакка и писать так, как пчелы медоносят: не сберегать цветы в нетронутым виде, а превращать их в соты, где из многого и разного получается одно, иное и лучшее»¹. (Примечательно в этом рассуждении и традиционное сравнение поэта с пчелой.)

Формирование *индивидуально-авторского* типа художественного сознания, тяготеющего к творческому эксперименту, пусть сопряженному с риском, резко увеличивает приток в литературу последних трех столетий новых эстетических идей, художественных решений, убыстряет сам темп литературного развития. Своего апогея установка на оригинальность достигает, по-видимому, в некоторых авангардистских направлениях XX в., в частности в футуризме с его призывами «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности» («Пощечина общественному вкусу»)², с его апологией «словоновшества», поэтический «зауми». Литературная практика провоцирует появление теоретико-литературных концепций, объясняющих прежде всего *новаторство* в литературе (а не следование традиции): «автоматизация/остранение» (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов), творчество «по контрасту», или «отталкивание» от ближайших предшественников (И.Н. Розанов)⁴ и др.

У писателей с *индивидуально-авторским* типом художественного сознания единство произведения обеспечивается прежде всего *авторским замыслом творческой концепции* произведения; здесь и истоки самобытного *стиля*, т.е. единства, гармонического соответствия друг другу всех сторон и приемов изображения. Материалы творческой истории многих шедевров свидетельствуют, что рождение оригинальной концепции художественного целого сами писатели считают решающим моментом в создании произведения, хотя бы воплощение от замысла разделяли годы и даже десятилетия, в течение которых замысел неизбежно претерпевает изменения. Очень выразительно об этом замысле, вызывающем к жизни художественное целое, писал Достоевский в письме к А.Н. Майкову (от 15 мая 1869 г.); писатель называл его «поэмой»: «... поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности. И вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец <...> то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только ювелир.)»¹. Хотя писатели, в особенности романисты, нередко формулируют идею произведения: «Главная мысль романа—изобразить положительно прекрасного человека» (Достоевский об «Идиоте»)²; «В основание моей повести положена мысль о необходимости *сознательньюгероических* натур (стало быть — тут речь не о народе) — для того чтобы дело подвинулось вперед» (Тургенев о «Накануне»), — эти экспликации еще не суть *творческие* концепции («алмазы»), где *идея* неотделима от *образа*, от мысленного созерцания каких-то выразительных деталей и пр.; поэт не иллюстратор отвлеченных идей. И не менее часты, чем понятийные оформления «главной мысли», категорические отказы авторов от объяснения смысла своих произведений, в особенности уже написанных; вспомним, казалось бы, тавтологичные слова Л. Толстого: «Что такое «Война и мир»?

Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» («Несколько слов по поводу книги «Война и мир»»)⁴.

При всей своей зыбкости как предмета исследования, *творческая концепция* произведения, уясняемая на основании и художественного текста, и внехудожественных высказываний автора, материалов *творческой истории*, контекста его творчества и мировоззрения в целом, помогает выявить *центростремительные* тенденции в художественном мире произведения, разнообразные формы «присутствия» автора в тексте⁵.

В особенности важна роль этой категории при анализе произведений, замечательных не только художественным мастерством, «ювелирной» (по выражению Достоевского) работой, но и глубокой оригинальностью, «неподражательной странностью» замысла. В неканонических жанрах новой литературы именно концепция целого (начало любого, в том числе и традиционалистского, творчества) — *основной* источник художественного единства произведения, хотя и типологические его свойства (литературный род, жанр, организация речи: стих/проза и др.) продолжают выполнять свою не всегда заметную, но важную роль. Все же во многих новаторских произведениях XVIII—XX вв. стройность авторской концепции как бы спорит с разнородностью используемых материалов, прихотливостью композиции, пестротой стилистики. Так, важнейшая стилевая доминанта романов Достоевского (одним из его любимых авторов был В. Гюго) — сочетание, казалось бы, несочетаемого. Но в этом синтезе и проявляются творческая воля, активность автора, его бесконечный интерес к раздвоенному, исполненному противоречий и парадоксов сознанию, к взвихренному, лишенному прочных социальных корней быту. По словам Л. П. Гроссмана, писатель «смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые ключья будничной действительности, сенсации бульварных повествований, боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»¹.

Приоритетность внутреннего, концептуального, единства над внешним (единство действия, сюжетная и композиционная завершенность, наличие рамочных компонентов текста и пр.) выразительно демонстрируют жанр *фрагмента*, культивируемый романтиками, а также *авторские циклы* — во всех родах литературы («Повести Белкина», «Маленькие трагедии» Пушкина, «Сумерки» Баратынского), как бы приглашающие читателя к размышлению над внутренней, содержательной связью между произведениями-частями, последовательностью их расположения. Искусство сочетания сюжетных линий в единое действие романа или драмы утрачивает былую притягательность для писателей. «Я горжусь, напротив, архитектурой, — отвечает Толстой С.А. Рачинскому (письмо от 27 янв. 1878 г.), не нашедшему в «Анне Карениной» должного единства фабулы, — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи»².

Такая литература требовала, естественно, от читателя особой чуткости к «внутренней связи» компонентов. Однако нередко не понимали автора не только читатели, «в прошедшем веке запоздалые» и не владевшие новыми, более сложными, поэтическими языками. Искушенные в разборах произведений литературные критики сплошь и рядом толковали их, расходясь как с авторским пониманием, так и с версиями коллег по критическому цеху (Н.А. Добролюбов и Ап.А. Григорьев о пьесах Островского, Н.Н. Страхов и Д.И. Писарев о «Преступлении и наказании» и др.). И хотя любое ху-

дожественное изображение-иносказание всегда открыто для новых прочтений, все же расцвет интерпретационной критики приходится на XIX—XX вв.¹ Именно в период господства индивидуально-авторского типа художественного сознания наиболее полно реализуется такое свойство литературы, как ее *диалогичность*, интерсубъективность ее движущегося в контекстах восприятия содержания. И каждая новая интерпретация произведения есть одновременно новое осмысление его *художественного единства*. Так во множестве прочтений и трактовок — адекватных или полемических по отношению к авторской концепции, глубоких или поверхностных, исполненных познавательного пафоса или откровенно публицистических — реализуется богатый потенциал восприятия классических творений.

Н.Г. Мельников МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Термин *массовая литература* соответствует нескольким смежным, взаимообусловленным, но не тождественным литературным и социокультурным явлениям. Как и его многочисленные синонимы (*популярная, тривиальная, пара-, бульварная литература*), прежде всего он обозначает ценностный «низ» литературной иерархии: «категорию литературных произведений, относимых к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаемых как псевдолитература»¹. Согласно другому определению, это произведения, которые не входят в «официальную литературную иерархию» своего времени и остаются чуждыми «господствующей литературной теории эпохи»². Таким образом, массовая литература выступает в качестве универсальной, транс-исторической оценочной категории, возникшей вследствие неизбежного размежевания художественной литературы по ее *эстетическому* качеству.

С точки зрения некоторых литературоведов, «понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. <...> Понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться»³.

Подобное «расширенное» истолкование «массовой литературы» в какой-то степени оправдано тем, что критерии художественности, эстетической значимости, в соответствии с которыми «высокую», «серьезную», «большую» литературу отличают от «массовой», «тривиальной», исторически подвижны и не абсолютны. Нередко они кардинально меняются со сменой историко-культурных эпох, в каждой из которых господствует совершенно особый тип художественного сознания, своя система ценностей. Как указывал Ян Мукаржовский: «...Искусство не является замкнутой областью; не существует ни четких границ, ни строгих критериев, которые отличали бы искусство от того, что находится за его пределами». Соответственно, «художественное произведение ни в коей мере не является постоянной величиной: в результате любого перемещения во времени, пространстве или от одного типа социальной среды к другому изменяется актуальная художественная традиция, через призму которой воспринимается произведение... <...> Таким образом, эстетическая ценность изменчива на всех своих ступенях, пассивное спокойствие здесь невозможно: «вечные» ценности изменяются и сменяют друг друга лишь медленнее и менее заметно, чем ценности, стоящие на более низких ступенях эстетической иерархии»⁴.

«Высокая» литература, равно как и «массовая», — изменчивые величины литературной системы. Они не сводимы к некоему незыблемому и неизменному единству (в

том случае, если понимать их как обозначение ценностного литературного «верха» или «низа»). Эти величины претерпевают порой кардинальные изменения в своем составе и по-разному интерпретируются сторонниками противоборствующих литературных школ и направлений.

Вся многовековая история литературы свидетельствует о том, что для представителей различных литературных направлений и творческих методов и —много шире— для теоретического самосознания литературы определенного культурно-исторического периода значительная, если не большая часть литературных произведений прошлого и современности относится к «тривиальной» литературе, а то и вовсе с позором исключается из сферы изящной словесности. Вспомним, что многие драматические произведения самого Шекспира после его смерти были забракованы наиболее рьяными адептами классицистской доктрины как образцы «варварского искусства» (чего стоит хотя бы отзыв Вольтера о «Гамлете»: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря»¹) и, плюс ко всему, бесцеремонно перекладывались в соответствии с требованиями аристотелевской «Поэтики», —например Джоном Драйденом, который, несмотря на свое преклонение, перед шекспировским гением, «творчески переработал» «неправильные», с точки зрения классицистов, пьесы «Буря», «Троил и Крессида», «Антоний и Клеопатра» (последняя и вовсе получила новое название — «All for Love» («Все для любви»)).

Многие значительные художественные произведения далеко не сразу завоевывают широкое признание и попадают на вершину литературной пирамиды; их богатейший смысловой потенциал восприятия раскрывается лишь в ходе длительного функционирования и по достоинству оценивается уже читателями последующих поколений. Нередко литературные шедевры и вовсе не проходят инстанций ценностного отбора своего времени и остаются как бы «вне литературы» (вполне попадая под оценочное обозначение «паралитература»). Они либо не замечаются «ленивой и нелюбопытной» читательской публикой, как правило, придерживающейся традиционных вкусов, либо беспощадно бракуются разнокалиберными носителями господствующих эстетических воззрений.

Вполне очевидно, что при «расширенном» толковании «массовой литературы» термин лишается предметной конкретности и строго очерченных смысловых границ. Для идентификации феноменов массовой литературы недостаточно отождествления соответствующего понятия с ценностным «низом», постоянным, хотя и изменчивым в своем содержании компонентом литературной системы, в рамках которой «всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов»¹.

К тому же «компактная, однородная масса текстов», занимающая нижний ярус литературной иерархической вертикали, на самом деле не так уже компактна и однородна — как по своим формально-содержательным особенностям (а значит, по своему эстетическому качеству), так и по степени популярности среди массового читателя. Литературные явления, обозначаемые термином «массовая литература», настолько неоднородны, а порой и разнокачественны, что в свою очередь предполагают еще одно вертикальное измерение, выстраивание еще одной ценностной пирамиды. На ее вершине оказываются «образцовые», «классические» в своем роде произведения (такие, как приключенческие романы А. Дюма или детективные истории Агаты Кристи), имеющие долговременный, повсеместный успех и претендующие на то, чтобы занимать пограничное, промежуточное положение между «высокой» литературой и «мас-

совой» литературой как «паралитературой» (т. е. наиболее примитивными и стандартизованными формами, вроде *фотороманов и комиксов*, где литературный текст — вписанные в «пузыри» реплики персонажей — играет третьестепенную роль по сравнению с визуальным рядом: выстроенными в логической последовательности картинками (фотографиями), в своей совокупности передающими некое драматическое действие).

Если комиксы, фотороманы и «психотерапевтические» любовные *{дамские, сентиментальные, розовые}* романы без всякого сомнения могут быть отнесены к литературному «низу», к «паралитературе», то некоторые другие разновидности «массовой литературы» (точнее — отдельные их образцы) совсем не всегда можно назвать «псевдоискусством, кичем, неоригинальной, художественно неполноценной литературой, потребители которой — малообразованные люди с низким культурным уровнем и неразвитым эстетическим вкусом. Например, цикл детективных романов об инспекторе Сан-Антонио — «незатейливая смесь секса и захватывающих приключений» (по определению А. Береловича²), созданный французским писателем Фредериком Даром (пишущим под псевдонимом Сан-Антонио) по образцу криминальных романов Дэшила Хэммета и Рэймонда Чандлера и по всем статьям принадлежащий к разряду «паралитературы», — снискал популярность и среди французских интеллектуалов, представителей культурной элиты, традиционно относящихся к детективу как к чему-то несерьезному и недостойному внимания¹.

Для того чтобы дать более или менее четкое определение «массовой литературы», выявив при этом ее эстетическую сущность, необходимо выйти за рамки негативной оценочности и рассмотреть данное явление с историко-литературной точки зрения, представив его как социокультурный феномен, характерный для определенной эпохи.

Вопрос о генезисе массовой литературы и по сей день остается спорным. Некоторые исследователи обнаруживают ее истоки в далеком прошлом — в литературе Возрождения, средневековья и даже античности.

Авторы статьи «Категории поэтики в смене литературных эпох» в связи с понятием «массовая литература» упоминают «древнегреческий роман и персидские дастаны», «восточную обрамленную повесть» и «средневековые жития»². Австрийский философ и искусствовед Арнольд Хаузер усматривал черты «омассовления» и «стандартизации» в литературе эллинизма, а также в фавлю и новеллах итальянского Возрождения³. Российский исследователь лубочной литературы СЮ. Баранов приурочивает к XVI в. формирование массовой литературы, возникшей «в результате расслоения и усложнения культурной жизни и призванной удовлетворять запросы демократического читателя, не подготовленного к восприятию вершинных образцов художественного творчества»⁴.

Подобные суждения не лишены основания. Действительно, многие литературные явления античности, средневековья и Возрождения, многие популярные жанры (например, *любовно-приключенческий роман*, достигший наивысшего расцвета уже в эпоху эллинизма, или *рыцарский роман*) можно рассматривать как феномены массового, популярного искусства. Однако при таком подходе игнорируется ограниченность распространения подобных явлений, а также тот факт, что в эти периоды письменная литература не могла быть действительно «массовой»: она, как известно, была достоянием сравнительно небольшого круга образованных людей и долгое время функционировала главным образом в качестве письменно закреплённой «высокой традиции», совокупности значимых образцовых текстов, создаваемых и по достоинству оцени-

ваемых по большей части в среде просвещенных знатоков.

Еще А. де Токвиль с полным основанием замечал, что в античные времена (а уж тем более, добавим от себя, и в эпоху средневековья) «книги были дорогой редкостью», «что они требовали чрезвычайной кропотливости при их копировании и распространялись с великим трудом. Эти обстоятельства привели к тому, что склонность и привычка к литературным занятиям стали уделом узкого круга людей, образовавших нечто вроде маленькой литературной аристократии внутри элиты всей политической аристократии»¹.

В связи с этим более обоснованной представляется концепция, согласно которой значимым социокультурным феноменом «массовая литература» становится лишь в индустриальную эпоху нового времени. Среди факторов общественной жизни, обусловивших ее возникновение в этом качестве, выделим процессы демократизации и индустриализации, сопутствующие утверждению буржуазного общества. Рост городского населения, значительное увеличение уровня грамотности, неизмеримо более тесные, чем раньше, контакты выходцев из «третьего сословия» с представителями привилегированных классов и заимствование у них, наряду с образцами поведения и культурно-бытового обихода, привычки к чтению — эти процессы привели к возникновению массовой читательской аудитории. В развитых западноевропейских странах и США уже к середине XIX в., в России — несколько позже, на рубеже XIX—XX вв., эта аудитория становится главным потребителем и — через посредничество частных издателей — заказчиком литературной продукции, т. е. реальной силой, во многом определяющей особенности развития литературы и влияющей на социальный статус писателей. Именно поэтому данная аудитория осознается многими авторами в качестве основного *адресата* их творчества.

Важная предпосылка становления массовой литературы — коммерциализация писательской деятельности, вовлечение ее в рыночные отношения. Это процесс, ставший неизбежным следствием возникновения массовой читательской аудитории (все более увеличивающейся за счет приобщения к чтению представителей «средних» классов и простонародья). На определенном этапе литературного развития фактор успеха у массового читателя далеко не всегда мог обеспечить писателю громкое имя и стабильную репутацию — если его творения были отвергнуты или не замечены литературной элитой (представителями академий и литературных салонов, влиявших на репутацию конкретного автора не меньше, чем монарший покровитель или какой-нибудь вельможный меценат). Однако со временем писателям, зарабатывавшим на жизнь пером, приходилось считаться уже не столько с авторитетными суждениями избранных ценителей «высокого и прекрасного», обладавших «непогрешимым» вкусом, сколько с полномочными представителями читательской массы — частным издателем и книготорговцем, которые наряду с критиками выступают посредниками между писателем и публикой.

В России, где рынок развлекательной литературы существовал уже в конце XVIII в., процессы коммерциализации литературной жизни проходили особенно заметно в тридцатые годы XIX столетия, когда, потеснив литературных аристократов, на авансцену вышли ловкие литературные дельцы, приходившие к читателю «с продажной рукописью», но, увы, далеко не всегда «с чистой совестью», стремившиеся прежде всего к коммерческому успеху. Эти, по выражению С.П. Шевырева, «"литераторыч-пекуляторы" <...> потворствуют прихотям века <...> пишут без труда честного, не по призыву мысли, а потому, что обязались книгопродавцу столько-то листов, как фабрикант обязуется поставить казне столько-то половинок сукна»¹.

Среди этих «литераторов-спекуляторов» наиболее удачливыми были два предприимчивых и плодовитых беллетриста: О. И. Сенковский (основной псевдоним — Барон Брамбеус), редактор популярного, особенно в провинции, ежемесячника «Библиотека для чтения»², и Ф.В. Булгарин, издававший (совместно с Н.И. Гречем) газету «Северная пчела», автор переведенного на многие европейские языки романа «Иван Выжигин» (1829). В Предисловии к нему Булгарин открыто говорил о своей зависимости от вкусов и предпочтений массового читателя: «Мы служим публике в качестве докладчика, должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать изъявления неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения»³.

В Западной Европе первой трети XIX в., особенно во Франции, с появлением массовой читательской аудитории и повсеместным распространением относительно дешевых массовых изданий (так называемая «дешевая пресса в 40 франков») процессы коммерциализации литературной жизни и становления массовой литературы происходили наиболее активно и приняли, что называется, классическую форму. Здесь налажилось конвейерное производство удобоперевариваемого литературного ширпотреба, возникли целые писательские артели, способствовавшие превращению имени писателя в товарный ярлык.

Самой знаменитой литературной фирмой того времени можно по праву считать артель «Александр Дюма». Благодаря помощи многочисленных сотрудников — Огюста Маке, Жерара де Нерваля, Анисэ Буржуа, Поля Мериса и других «негров» (которых у Дюма, по его собственному выражению, было столько, сколько генералов у Наполеона) — «император» массовой литературы XIX в. выпустил около 1200 томов разнообразной литературной продукции: романы, повести, пьесы, дневники, путевые заметки и проч.¹. Поистине ударная производительность труда порой приводила к забавным результатам: в 1847 г. разразился судебный процесс, на котором было доказано, что «за один год Дюма напечатал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать в течение года, если бы работал без перерыва днем и ночью»¹.

С именем Дюма и его главного конкурента Эжена Сю связан расцвет *романа-фельетона*, являющегося своеобразным предшественником нынешних телесериалов. Эта разновидность романного жанра представляет собой яркий пример воздействия коммерции и рынка на творческую индивидуальность писателей и на особенности развития европейской литературы XIX в. Печатавшийся главным образом на страницах многотиражных газет (которые, на первых порах становления массовой литературы, в отличие от более дорогих и труднодоступных книг, стали главным чтением полубразованной «низовой» читательской аудитории) и рассчитанный на длительное выкачивание денег у доверчивой публики, роман-фельетон выдавался читателям небольшими порциями с неизменно интригующей концовкой и зазывной заключительной фразой: «*продолжение следует*». Подобная форма подачи литературного произведения обусловила и многие черты романа-фельетона: «особую выкройку каждого куса с подъемом интереса в конце, с театральными эффектами, с прерванными кульминациями, с условными и упрощенными типами, вычерченными плакат-но»², а также их внушительные объемы, нередко приводившие даже самых бойких рассказчиков, вроде Дюма, к растянутости текста. Происходило это по вполне понятной причине: писателям, поставленным в зависимое положение от частных издателей, «приходилось подписывать контракты, что ими будет сдано материала на 18, 20 или 24 выпуска, и так располагать этот материал, чтобы, дочитав каждый выпуск, читателю захотелось купить следующий. Основные линии своего повествования автор несомненно держал в памяти <... >

Дальнейшее они писали по ходу дела, надеясь, что воображение даст ИМ достаточно материала для заполнения нужного числа страниц, и МЫ знаем, с их же слов, что порой воображение их подводило, и они выкручивались, как могли, когда писать им, в сущности, было не о чем. Бывало, что сюжет оказывался исчерпан, когда оставалось написать еще два или три номера, и тогда они всеми правдами и неправдами отодвигали окончание книги. Понятно, что романы их получались бесформенными и тягучими, их просто толкали на отступления и многословие»¹.

Помимо возникновения массовой читательской аудитории, коммерциализации литературной жизни и профессионализации писательской деятельности, катализатором процесса становления и развития массовой литературы явились различные технико-экономические факторы. Расцвет массовой литературы в середине XX в. во многом обусловлен научно-техническим прогрессом в сфере книгоиздания и книжной торговли: удешевлением процесса книгопечатания, вызванным, в частности, изобретением ротационного печатного пресса, развитием сети привокзальных лавок, благодаря которым издательства успешно распространяли свою продукцию среди представителей «средних» и «низших» классов, организацией массового выпуска изданий карманного формата и книжек в мягкой обложке, введением системы подсчета популярности (т. е. наибольшей продаваемости) книг, среди которых стали выявляться *бестселлеры* (начало этому было положено в 1895 г. в американском журнале «Букмэн») и т. д. Вышеперечисленные факторы способствовали превращению книги, с одной стороны, из предмета роскоши в легкодоступный предмет культурного обихода, а с другой — в предмет промышленного производства и средство обогащения.

Естественным следствием этого стало возникновение гигантских книжных концернов, организовавших научное изучение читательского спроса и сформировавших целые армии редакторов и рекламных агентов, в задачу которых входит «раскручивание» тех или иных авторов и контроль за их «творческим процессом». В итоге система производства и подачи литературы как стандартного потребительского товара была доведена до устрашающего совершенства.

Принцип серийности (подразумевающий не только использование определенного рода стилизованных клише, воспроизведение отлаженных сюжетных схем, стандартных персонажных типов и ситуаций, но и соответствующий формат издания, специфическое оформление обложки, призванной привлечь внимание покупателя) становится важнейшей типологической характеристикой массовой литературы — неотъемлемой части грандиозной индустрии массовой (популярной) культуры XX в., обслуживающей потребности широких слоев общества в развлечении и релаксации и функционирующей по рыночным, сугубо коммерческим законам.

В сфере современной массовой литературы процесс написания литературного произведения поставлен на производственную основу и организован по правилам поточной индустрии. В этих условиях деиндивидуализация художественного творчества достигает апогея. Индивиду, альное авторское начало сводится к минимуму, подчиняясь строгому жанрово-тематическому канону. Собственно, само слово «творчество» едва ли стоит употреблять при разговоре о произведениях массовой литературы, которые часто штампуются фабричным способом анонимными коллективами — речь здесь может идти скорее о рационально организованном производстве, о высокотехнологическом предприятии, когда, например, один из авторов пишет диалога, другой продумывает перипетии сюжетной интриги, третий отвечает за антураж и т. п.

В изготовленных подобным способом «серийных» романах «авторство, за редким исключением, почти не несет отпечатка индивидуальности, и книга покупают,

ориентируясь не на автора, а на серийный номер»¹, т. е. учитывая принадлежность произведения к определенному жанрово-тематическому канону.

В отличие от произведений «большой», «высокой» литературы жанрово-тематические разновидности массовой литературы представляют собой строго регламентированные формально-содержательные единства и могут рассматриваться как «установленный традицией способ сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»².

Главная классификационная единица массовой литературы — *жанрово-тематические каноны*, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, построенных по определенной *сюжетной схеме*, обладающих общностью *тематики*, устоявшимся набором *действующих лиц* (чаще всего подчиненных той или иной сюжетной функции); в них преобладают клишированные элементы художественной формы, включающие готовый контекст идей, эмоции, настроений, воспроизводящие привычные эстетические шаблоны, психологические и идеологические стереотипы, используются «канонические», по терминологии Б.В. Томашевского, художественные приемы, как правило, заимствованные из «высокой» литературы и закрепленные в качестве «технических удобств»³.

Каноническое начало лежит в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы, составляющих ныне ее жанрово-тематический репертуар. В этот репертуар, сложившийся примерно к середине XX в., обычно зачисляют такие разновидности романного жанра, как *детектив*, *шпионский роман*, *боевик* (при желании эти три хила можно объединить под рубрикой *криминальный роман*), *фэнтези* (в качестве исходной модели имеющий трилогию английского писателя Дж. РР-Толкиена «Властелин колец»), *триллеры* (романы ужасов, типологически восходящие к «готическим» романам А. Радклифф), *любовный*, *дамский*, *сентиментальный*, или *розовый роман (romance)*, *костюмно-исторический роман* с примесью *мелодрамы* или даже *порнографического романа* (ныне считающегося «умирающей» разновидностью массовой литературы, вытесненной соответствующего рода кино-и видеопродукцией).

Во всех вышеперечисленных жанрово-тематических канонах (список, разумеется, можно было продолжить) доминирует принцип повтора, стереотипа, серийного штампа, поскольку «авторская установка обязательно определяется принципом соответствия ожидаемому аудитории, а не попытками самостоятельного и независимого постижения мира»². *Поэтика* массовой литературы полностью предсказуема, представляя собой склад готовых повествовательных блоков и обкатанных *стилевых клише*. Обладая высокой степенью стандартизации, ее жанрово-тематические разновидности покоятся на строго заданных сюжетных схемах и состоят из повторяющихся, в слегка измененном виде кочующих из одного произведения в другое *мотивов*.

Например, *порнографический роман*, один из самых примитивных видов массовой литературы, строится по принципу нанизывания однотипных эпизодов, изображающих «сцены сексуальной активности таким образом, чтобы быстро и непосредственно вызвать у читателя <...> состояние сексуального возбуждения»³. В послесловии к американскому изданию «Лолиты» В. В. Набоков, с полным основанием защищавший свое «чистое и аскетически строгое создание» от обвинений в непристойности, пронизательно указал на неизменную заданность стандартных компонентов порнографического романа: «...в порнографических романах действие сводится к совокуплению шаблонов. Слог, структура, образность—ничто не должно отвлекать читателя от его уютного вожделения. Такой роман состоит из чередования эротических сцен. Промежуточные же места должны представлять собой лишь смысловые швы, логиче-

ские мостики простейшей конструкции, краткие параграфы, посвященные изложению и разъяснению, которые читатель, вероятно, пропустит, но в присутствии которых он должен быть уверен, чтобы не почувствовать себя обманутым (образ мысли, проистекающий из рутины «всамделишных» сказок, которых мы требуем в детстве). Кроме того, сексуальные сцены в книге непременно должны развиваться крещендо, все с новыми вариациями, в новых комбинациях, с новыми влагалищами и орудиями и постоянно увеличивающимся числом участников <...> а потому конец книги должен быть наполнен эротическим бытом гуще, чем ее начало»¹.

К структуре *порноромана* близка формула *боевиков* и *криминальных романов*. Авторское внимание сосредоточено в них не на головоломном процессе разгадывания остроумно запутанного преступления, как в классическом детективе а 1а Конан Доил, а на наиболее захватывающих, «ударных» моментах следствия — сценах насилия, погнях, перестрелках, драках. По сути, повествование здесь представляет собой последовательный ряд криминальных событий, в центре которых вольно или невольно оказывался главный герой. Причем им уже может быть не только сыщик, но и преступник, «попавший в переplet». Главное средство развития сюжета — преодоление этим героем всевозможных препятствий; отсюда — необходимость в достойном противнике (без которого трудно развивать действие), четкая разделенность персонажей на «плохих» и «хороших» (последних, разумеется, значительно меньше, чем первых)².

Конечно же, жанрово-тематические разновидности массовой литературы допускают возможность оживления стандартных сюжетных ходов и некоторую индивидуализацию героев. Возможны здесь и отклонения от узаконенных схем, и сочетания литературных формул. Так, в произведениях, относящихся к *научной фантастике* (science fiction), возможна любовная интрига или детективная линия; *боевики* и *шпионские романы* могут быть густо начинены сексуально-горячительными сценами, позаимствованными из порнографического чтения; *костюмно-историческиероманы*, как правило, сочетают в себе элементы мелодрамы и авантюрно-приключенческого романа.

И все-таки радикальное новаторство — редкий гость в массовой литературе. При любых изменениях конъюнктуры, при любых сочетаниях различных формул, при всей исторической изменчивости номенклатуры жанрово-тематических канонов массовой литературы сам принцип *канона* (*формулы, стандарта, тиражируемой модели*) не должен оспариваться — в противном случае едва ли можно будет говорить о том или ином художественном произведении, что оно принадлежит к массовой литературе. К тому же «каждая формула обладает своим собственным набором ограничений, которые определяют, какого типа новые и уникальные элементы допустимы без того, чтобы не растянуть формулу до ее разрушения»¹.

Автор *розового романа* может многое варьировать в рамках данного канона — внешность, характер, социальный статус героини и ее избранника, ситуации, во время которых происходит их знакомство, перипетии их отношений и т. д., но он *не должен* выходить за установленные границы — завершая роман трагическим финалом, не доводя дело до свадьбы или окончательного воссоединения возлюбленных, а то — еще хуже — умертвив кого-нибудь из «сладкой парочки». В равной степени писатель-детективист может как угодно изошрять свое воображение, изобретая все новые и новые способы убийств и ограблений, выдумывая невообразимые улики, с помощью которых сыщик сокрушит железобетонные алиби коварных преступников, но все же он *не должен* нарушать основные положения негласного устава, сформулированного ван Дайном² и иже с ним.

В противном случае *жанровое ожидание* читателя будет грубо нарушено, и он

просто-напросто может не дочитать книгу этого автора до конца, а от знакомства с другими и вовсе откажется. Да и издательская фирма, специализирующаяся на выпуске определенного сорта литературного ширпотреба, не станет возиться с рискованно «нестандартным» изделием.

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности», «серийности» проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения — даже в *заглавиях*, являющихся, наряду с *именем* хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, как бы первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону.

Вполне естественно, что названия *криминальных романов*, выходящих в серии «Черный поток» или «Маска», будут сильно отличаться от заглавий, характерных, скажем, для *розовых романов*. Бели в «дамской» беллетристике «типичные названия варьируют ключевые слова сентиментального дискурса — «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй»: «Мое сердце танцует», «Песнь соловья», «Лихорадка любви», «И все же любовь остается»¹, то иной «дискурс» мы находим в заглавиях криминальной паралитературы, предназначенной для любителей острых ощущений. Возьмем хотя бы броские названия криминальных романов о Сан-Антонио, выходивших в серии «Черный поток»: «Рассчитайтесь с ним», «Да плюнь ты на девчонку!», «У кошечки нежная шкурка», «Свинец в кишкахзги т. п.

Сюжетному схематизму, стереотипности персонажей, почти всегда подчиненных той или иной сюжетной функции и не выходящих за рамки определенного амплуа, повторяемости стандартных ситуаций соответствует и язык «формульных» произведений, основу которого составляют отшлифованные до мертвенного лоска стилевые клише. Каждой жанрово-тематической разновидности массовой литературы присущ свой язык, свой стиль. Обилие описаний, старательное перечисление географических и исторических реалий какой-нибудь выдуманной страны, планеты или звездной системы — типичного места действия в *фэнтези*, старательное воссоздание местного колорита — одежды, быта и нравов обитателей баснословных земель — эти «изыски» явно не подходят для *детективов* (во всяком случае, для произведения, рассчитанного на максимальное соответствие жанрово-тематическому канону и образующей его формуле).

В то же время вульгарно-просторечная лексика, натуралистические и физиологические подробности — непереносимые спутники *боевиков* и *порнороманов* — неприемлемы для *розовых (дамских, сентиментальных)* романов, где «допустимые границы приличий определены очень четко и господствуют «косвенные приемы» описаний. Например, фраза «Он поцеловал ее с неожиданной страстностью» слишком груба. «Он нежно взял ее за руку и притянул к себе; вскоре слова уже перестали что-либо значить для них» — вот классический стиль «розовой» беллетристики, в меру целомудренной, но оставляющей простор для игры читательского воображения»².

Таким образом, «массовая литература» — это не только ценностный «низ» литературной иерархии, не только социокультурное явление — отлаженная индустрия, специализирующаяся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции развлекательной, а иногда пропагандистской направленности, это еще и собственно литературное явление, сопряженное со специфической *поэтикой*: номенклатура популярных *жанрово-тематических канонов*, имеющих в своей основе трафаретные *сюжетные схемы*, обладающих общностью *тематики*, устоявшимся набором *действующих лиц* и *стилевых клише*.

Слово *мир* в литературоведении и критике часто используется как синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т. д. Метафора «художественный мир», как бы приравнивающая первичную и вторичную — вымышленную — реальность, очень удачна. Она включает в себе одновременно *со-* и *противо-*поставление, что издавна Рекомендовалось риторикой: «Противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они [еще] понятнее...»¹ Названия многих исследований приглашают войти в мир писателя². Но в то же время в произведениях отражены реальные «миры», что подчеркнуто в некоторых заглавиях: цикл стихотворений А. Фета «Детский мир», «Страшный мир» А. Блока и др.

Есть и другое, смежное и более узкое значение «мира»: предметы, изображенные в произведении и образующие определенную систему. Под предметом имеется в виду «некоторая целостность, выделенная из мира объектов», независимо от того, материальна или идеальна их природа³.

Мир (иначе: предметный мир, предметная изобразительность) — сторона художественной формы, мысленно отграничиваемая от словесного строя. В словесно-предметной структуре художественного изображения именно предметы «обеспечивают» целостность восприятия, их мысленное созерцание определяет избранную писателем «единицу» образности, принципы детализации. Так, фраза: «Островом называется часть суши, со всех сторон окруженная водой» — законченное суждение, явно взятое из научного, учебного текста. В рассказе Чехова «Душечка» это, действительно, цитата из учебника по географии, которую произносит гимназист Саша и вслед за ним «душечка» Ольга Семеновна. Но художественной деталью фраза становится только вместе с комментарием повествователя к словам Ольги Семеновны: «Островом называется часть суши...—повторила она, и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях».

Мир произведения представляет собой систему, так или иначе соотносимую с миром реальным: в него входят люди, с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природа (живая и неживая), вещи, созданные человеком, в нем есть время и пространство. Поскольку слова (знаменательные части речи) суть заместители, знаки предметов, предметная изобразительность свойственна всем родам литературы. Но наиболее развита и одновременно наиболее автономна она в эпосе, лиро-эпосе и драме, где есть система персонажей и оформленный сюжет.

Но можно ли представить мир произведения в отрыве от словесного воплощения? Ведь речь идет о литературе — искусстве *слова*. Конечно, в литературоведении это всего лишь аналитический прием. Но его законность подчеркивается практикой художественного перевода: на иностранном языке переданы прежде всего свойства *мира* произведения (и разве это так уж мало применительно, например, к романам Ч. Диккенса или пьесам Г. Ибсена?). А о родстве искусств, имеющих предметно-изобразительную основу, свидетельствуют «переводы» литературного произведения на «языки» живописи, графики, немного кино и др. Демон на картинах М. Врубеля достоин его литературного первоисточника.

Возможность мысленного вычленения мира из художественного словесного текста (речь, конечно, идет не о том, чтобы мыслить о предметах «без слов», но о том, что слова могут быть *другими*, насколько это возможно при обозначении тех же предметов) подтверждается и творческой историей ряда произведений — эпических и драматических (где предметы не так «сращены» со словами, как в стихотворной лирике).

Вот что рассказывает о создании романа «Имя розы» (1980), действие которого происходит в бенедиктинском аббатстве XIV в., его автор У. Эко: «Я осознал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия... <...> То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях <...> Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг — все, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имен. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало. Я должен был знать в лицо всех обитателей монастыря, даже тех, которые в книге не показываются»². Между тем роман «Имя розы», исторический и одновременно пародирующий современные детективы, отличается стилистической изощренностью.

Другой пример — соавторство СВ. Ковалевской и шведской писательницы А. Ш. Леффлер, написавших интересную по своей концепции пьесу «Борьба за счастье» (1887). Пьеса состоит из двух частей: «Как было» и «Как могло быть», с одним составом персонажей, но с разными — печальной и счастливой — развязками, в зависимости от небольших, казалось бы, различий в характере главного героя. По свидетельству Леффлер, Ковалевская «не написала ни одной реплики, но она обдумала не только весь основной план драмы, но и содержание каждого акта в отдельности; кроме того, она доставила мне массу психологических данных для обработки характеров»¹. Трудно сказать, кто из соавторов внес больший вклад в создание пьесы.

Разграничение предметов речи, или «вещей» (лат.: *res*) и слов (*verba*) — проблема, имеющая долгую историю. Она обсуждается, иногда очень подробно, почти во всех «риториках» и «поэтиках», причем неизменно подчеркивается первичность предметов. Широко известны афористичные строки Горация из его «Науки поэзии (К Пизонам)»:

Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало! Всякий предмет тебе разъяснят философские книги,

А уяснится предмет — без труда и слова подберутся.

(Пер. МЛ. Гаспаров)

Зависимость слов от предмета речи, или от предмета «подражания» (в котором, начиная с Платона и Аристотеля, видели сущность поэтического искусства), редко оспаривалась в истории литературоведения (теории, оправдывающие футуристическую «заумь», и пр.); не вызывает она особых сомнений и сейчас. Сложнее обстояло и обстоит дело с обоснованием принадлежности предметного мира к художественной форме. «Следовало ли мадам Бовари глотать мышьяк? Бросилась бы Анна Каренина под поезд, будь Толстой женщиной?»³ — перечисляет Ф. Уэдзон темы «живительных споров» читателей. Персонажи и сюжет — это предметная сфера произведения, но, говоря о них, думают о концепции писателей, а также об отраженной в зеркале искусства реальной действительности, т. е. о «содержании». «Язык» литературы не сводится к художественной речи. «Ошибочно... было бы считать, что литература говорит лишь одним языком. Вопреки сильно распространенному предубеждению, мир художественного произведения редко бывает ее *конечной* целью. Чаще всего литература говорит также и всеми возможными свойствами этого мира. В таких случаях мир получает права своеобразного другого «языка», становится "средством коммуникации"».

Как «язык», которым говорит художник, обращаясь к читателям, предметы подражания осознавались уже в рамках риторической традиции. Так, в «Поэтике» Ю.Ц. Скалигера (1561) соотношение *res* и *verba* уподоблено соотношению категорий антич-

ной философии — «формы (идеи)» и «материи», где последней отведена пассивная роль: «речь создается такой, какими являются сами вещи...» Черпая примеры из античной поэзии, Скалигер строит «классификацию изображаемого»: творения природы и человека («искусств»), действия, их время и место, указанные прямо или — чаще — косвенно: «ясное или облачное небо, луна, звезды, погода», «стены, роща, жертвенник, межа». Он поражается разнообразию действий как предметов подражания в «Йнеиде» Вергилия: «Плавание по морю, охота, осада, штурм, изгнание, бегство, нападение, любовь, игры, пророчества, жертвоприношения...». И удивляется изобретательности поэта, описывающего одно действие многократно, но не повторяясь: «И как ни много описывается смертей, никогда они не изображаются одинаково».

И все же не герои и их действия, не «луна» и «звезды», не «стены» и «рощи», вообще не подражание предметам оказывается у Скалигера конечной целью поэзии — ею является вытекающее из подражания «наставление». Таким образом, предметы, будучи «целью речи», — в то же время инстанция промежуточная на пути к «цели поэта»: «...Подражание осуществляется во всякой речи, потому что слова — это образы вещей. Цель же поэзии — учить, доставляя удовольствие»¹. Последнее утверждение — парафраза из Горация, призывающего поэтов смешивать «приятное с пользой»².

Качественно новый этап в понимании структуры произведений связан с применением к ней категорий «содержание» и «форма», разработанных в немецкой классической эстетике. Согласно Гегелю, «содержанием искусства является идеал, а его формой — чувственное образное воплощение»³. Образ выступает у Гегеля источником красоты (если он воплощает «разумную», истинную идею) и одновременно ограничителем содержания искусства; «всеобщая мысль» остается за его порогом. Именно во взаимопроникновении «идеала» и «образа» усматривает Гегель творческую специфику искусства: как душа человека «концентрируется в глазах», «так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души». И далее Гегель приводит примеры таких «точек»: искусство «превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука...»¹. Подчинение всех деталей изображения, и прежде всего предметных («поступки и события», «выражение лица»²), определенному духовному содержанию — ведущий пафос гегелевского учения об искусстве. Так обосновывается единство, целостность произведения, вырастающего из творческой концепции и уподобленного «организму», хотя бы части его были обособлены и разнообразны.

Единство произведения понимается прежде всего как подчинение всех его частей, деталей *идеи*, оно *внутреннее*, а не внешнее (смещение жанров и стилей, «разрешенное» эстетикой романтизма, ему не препятствует). Это положение прочно утвердилось на русской почве, оно соответствует творческим исканиям писателей. Так, для Н.В. Гоголя единство пьесы заключается в ее идее, для ее воплощения важны все действующие лица. Выражая мысли автора «Ревизора», *Второй любитель искусств* в «Театральном разезде после представления новой комедии» говорит о пьесе с «общей завязкой»: «Тут всякий герой... <...> И в машине одни колеса заметней и сильней движутся, — их можно только назвать главными; *но правит пьесой идея, мысль. Без нее в ней нет единства*». Руководствуясь творческой концепцией произведения — основой его единства, В.Г. Белинский анализировал роман-цикл «Герой нашего времени», а А.В. Дружинин — «Сон Обломова» как ключ ко всему роману И.А. Гончарова.

В то же время «диктатура» творческой концепции (идеи, идеала), открытой читателю «во всех точках... видимой поверхности» образа, вызывала различные возраже-

ния. Наиболее радикальная ревизия такого понимания структуры произведения была предпринята русскими формалистами, отказавшимися вообще от понятий «содержание» и «форма» при анализе. В используемых вместо них понятиях «материал» и «прием» главным был «прием». Это был спор не только с эстетикой Гегеля и Белинского или с учением об образе и его многозначности, развитым АА Потебней и его школой, но и с многовековой риторической традицией, ставившей перед сочинителем три задачи: изобретение предметов (лат.: *inventio*), расположение (*dispositio*) и словесное выражение, или украшение (*elocutio*). (На эти три части подразделяется, например, «Риторика» М.В. Ломоносова.) В.Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» (1919) главными творческими задачами объявил те, что стояли на втором или третьем плане в «поэтиках» и «риториках», а именно *расположением словесное выражение*. «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»¹. Иными словами, старинная первостепенная задача *изобретения предметов* оказалась несущественной, что логично вытекало из замены «содержания» «материалом», на котором демонстрировался тот или иной «прием».

Углубление опоязовцев в проблемы *dispositio* и *elocutio* оказалось, как известно, очень плодотворным, и выделенные субструктуры (сюжет и фабула, типы повествования и сказ среди них, реальный ритм стиха и метрическое «задание» и др.) впоследствии беспрепятственно вошли в берега концепций, подчеркивающих содержательную функцию «приемов». Но предметный мир произведения как наиболее явный носитель смысла стал жертвой формалистической методологии.

В статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Б.М. Эйхенбаум сосредоточился на «игре языка», на гротескных сцеплениях «чистого комического сказа» и «патетической декламации»². Но «сделана», т. е. сочинена, не только узорчатая речь повести. Вымышлен прежде всего ее мир (анекдот, рассказанный П.В. Анненковым, был Гоголем изменен, додуман и расцвечен до неузнаваемости³) во всех его удивительных подробностях: «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

Как острая реакция на недооценку предметной основы изображения показательна ранняя критика работ формалистов. Их упрекали за «сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики», которая в поэзии — искусстве «тематическом» — совпадает с «поэтической семантикой»⁴; за стремление обойти при анализе произведения «внесловесную стихию» (в которую мы «погружаемся» в акте чтения, «созерцая радость и горе Татьяны Лариной, размышления Онегина, ленивую медленную жизнь Лариных и пр.»), по аналогии с футуристами. Последние, «чтобы не допустить такого проскока во внесловесную стихию, всячески затрудняют смысл, обволакивают словесный ряд как бы проволочными заграждениями...».

Из краткого экскурса в историю проблемы видно, насколько сильно изучение мира произведения стимулируется интересом к выражаемым посредством него идеям («наставлению», «творческой концепции»). Мир произведения: персонажи, сюжет как система событий, обстановка действия и пр.—явно воплощает его содержание; критики обычно знакомят с романом, повестью, пьесой через комментированный пересказ сюжета. Но содержание и сюжет все же разные понятия, что наглядно обнаруживается в случаях, когда основная идейная нагрузка падает не на сюжет. Белинский, умевший

как никто представить произведение, пересказывая сюжет («Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, повести «Тарантас» В.А. Соллогуба), предостерегал против смешения данных понятий. «У нас вообще содержание понимают только внешним образом, как «сюжет» сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета», — писал критик, противопоставляя бессодержательному, хотя и богатому происшествиями, роману Н.В. Кукольника «Эвелина де Вальероль» повесть Гоголя «Старосветские помещики», где «нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки...»¹.

Не будучи собственно содержанием (идеей, концепцией) произведения, его мир в то же время — *ведущая* сторона художественного изображения, порождающая его целостность (условие эстетического переживания читателя). Ведь «без наличия деталей предметной изобразительности писателю нечего было бы компоновать, ему не о чем было бы вести свою художественную речь. Даже критериев отбора речевых элементов у него не было бы»². (Следует оговориться, что структура произведения не есть зеркало психологии творчества, последовательности—или непоследовательности, одновременности — его актов; здесь все может быть очень разным.)

Каковы же общие свойства мира литературного произведения — эпического или драматического, где есть не только внутреннее, психологическое, но и внешнее действие?

Это всегда *условный*, создаваемый с помощью *вымысла* мир, хотя его «строительным материалом» служит реальность. «Люди, львы, орлы и куропатки...» — так, с перечисления земных существ, начинает свой монолог Нина Заречная в пьесе Константина Треплева, которую играют в первом действии чеховской «Чайки». Но сама Нина, «вся в белом», представляет «Общую мировую душу», у которой есть противник—Дьявол, со «страшными, багровыми глазами». С фантастикой этого «декадентского бреда» (как называет Аркадина сочинение своего сына) контрастирует натуралистическая поэтика пьесы, которую предпочел бы посмотреть Медведенко: «А вот, знаете, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» В этой пьесе, будь заказ читателя выполнен, говорили бы все больше о деньгах: «Жалованья всего двадцать три рубля»; «А мука семь гривен пуд». А в «небольшом рассказе», сюжет для которого «мелькнул» у Тригорина при виде убитой чайки, господствовал бы язык символов: девушка-чайка, озеро. Эти и другие литературные мотивы (их много в «Чайке») оттеняют подчеркнутую нелитературность, несочиненность, нестереотипность основного мира произведения. Характеры героев не соответствуют предлагаемым словесным портретам: многописание Тригорина — «как на перекладных» — непохоже на «интересную, светлую, полную значения» жизнь писателя, в представлении его юной поклонницы; в финале Нина глубоко несчастна, но это совсем не погубленная «чайка», а актриса, чьи слова о жизни, об «уменье терпеть» отмечены горьким опытом, выстраданы, в отличие от прежней наивной мечты о счастье. В сюжете — вместо традиционного «треугольника» — «странная цепь роковых привязанностей, любовных увлечений — безнадежно односторонних, как будто повисающих в воздухе»¹.

В этой антистереотипности персонажей, сюжета и его развития (А.П. Чехов писал АС. Суворину о пьесе: «Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства»²), в не вопросно-ответной связи реплик прослеживается четкая закономерность, понимание жизни, идущей часто «вопреки всем правилам». И этой же цели в конечном счете служат многочисленные вставки — литературные клише, заемные мысли и слова многих действующих лиц. Мир пьесы «сделан» и «говорит» об определенном, хотя и не декларируемом, не навязываемом читателю пони-

мании жизни.

Есть условность и условность. «А разве яблоня (печка, речка) может разговаривать?» — спрашивает ребенок, слушая сказку «Гуси-лебеди». «Да — но только в сказке», — отвечают ему. В фантастическом мире сказки — свое *время*, всегда неопределенное и отнесенное к прошлому («жили-были», «давным-давно»), свое *пространство* («в некотором царстве, в некотором государстве»), в котором есть внутреннее членение (за темным лесом, за огненной рекой, морем героя задет «иное царство»), свои способы преодоления пространства (волшебный конь, птица, ковер-самолет). Входя в этот заколдованный мир, мы принимаем все его условности, законы и в многообразии персонажей и сюжетов легко обнаруживаем повторы, «инварианты», схему (даже если не читали «Морфологии сказки» В.Я. Проппа), осуществление которой всегда приводит к торжеству Добра, гибели злых, темных сил.

Условность и замкнутость мира сказки, героического эпоса, гиперболизирующего могущество богатырей, басни с ее животными персонажами-аллегориями и многих других жанров фольклора и литературы самоочевидны, как несомненны и системность, внутренняя логика вымысла, фантастики. «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя, — размышляет У. Эко над проблемой сотворения мира произведения. — Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. <...> Писатель — пленник собственных предпосылок»¹.

Этот тезис справедлив и по отношению к произведениям *жизне-подобным* по своему стилю, реалистическим по своей установке, где автор стремится пробиться к жизни сквозь толщу ее литературных отражений. В рассказе Чехова «Учитель словесности», кажется, все как в жизни: в гостях пьют чай, танцуют, играют в карты, учитель ходит в гимназию, дает уроки, его жена занимается хозяйством и т. д. Но почему-то к концу рассказа невинные «горшочки со сметаной» и «кувшины с молоком» (прекрасные атрибуты идиллического жанра) становятся символом пошлости. Никитин записывает в дневник: «Где я, боже мой? Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины...» Семейная жизнь Никитина далека от идиллии, хотя сначала он, учитель словесности, тешил себя литературными сравнениями: «Самыми счастливыми днями у него были теперь воскресенья и праздники, когда он с утра до вечера оставался дома. В эти дни он принимал участие в наивной, но необыкновенно приятной жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии. Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо...» Столь же последовательно в этом рассказе Чехов прибегает к уподоблению людей (Вари, Манюси) животным, сгущению трюизмов в речи Ипполита Ипполитовича.

Создавая мир произведения, писатель структурирует его, помещая в определенном *времени* и в *пространстве*. Есть примеры, когда по тексту можно воссоздать детальную топографию действия — фантастическую или как бы реальную. Многократно картографировали «Божественную комедию» Данте. В подробностях изучен путь Раскольникова к дому процентщицы, все его семьсот тридцать шагов². Особенная точность описаний местности отличает роман Дж. Джойса «Улисс». «Джойс работал со справочником «Весь Дублин на 1904 год» и перенес на свои страницы едва ли не все его содержание. Это можно назвать «принципом пшерлокализации»: все, что происходит в романе, снабжается детальнейшим указанием места действия, не только улицы, но и всей, как выразался Джойс, «уличной фурнитуры» — всех расположенных тут

домов с их хозяевами, лавок с их владельцами, трактиров, общественных зданий... «Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге», — сказал он однажды¹. Столь же конкретно может быть указано время действия. Так, в «Улиссе» описан всего один день — 16 июня 1904 года. В «Евгении Онегине», как пишет Пушкин в примечании к роману (№ 17), «время расчислено по календарю», и этим руководствуются исследователи, определяя возраст героев и хронологию событий: Онегин родился в 1795 г., Ленский — в 1803 г., именины Татьяны праздновали 12 января 1821 г., а последняя встреча Татьяны и Онегина приходится на март 1825 г.. В пушкинском романе, тысячами нитей связанном с историей русского общества, хронологическая канва и топография (Петербург — деревня — Москва — Петербург), реалии, вплоть до модной одежды, подробностей быта, очень важны.

Мир произведения может члениться, дробиться на подсистемы, структурироваться по-разному, с преобладанием центробежных или центростремительных тенденций. Как часть в целое могут входить вставные новеллы («Повесть о капитане Копейкине» в составе «Мертвых душ», эпизод с Фомушкой и Фимушкой в «Нови» Тургенева), «сны» героев (Софьи Фамусовой и Петра Гринёва, Веры Павловны и Раскольникова, Миши Бальзамина и Анны Карениной), их собственные сочинения (стихи и проза Александра Адуева, «Легенда о великом инквизиторе» Ивана Карамазова, роман Мастера в романе Булгакова). Устанавливая, прослеживая связи между частями (столь обособленными) и целым, читатель может повторить слова Гоголя: «...Правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства». «Карта» мира произведения, «рельеф» местности, «масштаб» изображения — во власти художника.

«В уме своем я создал мир иной/И образов иных существованье» — эти строки Лермонтова («Русская мелодия») могут быть отнесены и к ревнителям жизнелюбия, и к писателям-фантастам. Как отметил Д.С. Лихачев, обосновывая понятие «мир» («внутренний мир»), «преобразование действительности связано с идеей произведения»³. И задача исследователя — в его предметном мире *увидеть* это преобразование (что особенно трудно, когда все напоминает жизнь действительную, даже в мелочах), систему условностей и ограничений, которую целеустремленно использует писатель. Увидеть и постараться *объяснить*.

Л.Ж Щелкова. МОТИВ

Мотив (фр. *motif*, нем. *motiv* от лат. *moveo* — двигаю) — термин, перешедший в литературоведение из музыковедения. Это «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной <...> Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований, введении контрастных мотивов <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения»¹. Впервые термин зафиксирован в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703). В диалогии с музыкой, где данный термин — ключевой при анализе *композиции* произведения, помогают уяснить свойства мотива в литературном произведении: его *вычленяемость* из целого и *повторяемость* в многообразии вариаций.

В литературоведении понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще И.В. Гёте и Ф. Шиллером. В статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделены мотивы пяти видов: «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»¹.

Понятие мотива как простейшей повествовательной единицы было впервые теоретически обосновано в «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовского. Его интересовала по преимуществу повторяемость мотивов в повествовательных жанрах разных народов. Мотив выступал как основа «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого: «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты»². Веселовский считал мотивы простейшими формулами, которые могли зародиться у разных племен независимо друг от друга. «Признак мотива — его образный одночленный схематизм...» (с. 301). Например, затмение («солнце кто-то похищает»), борьба братьев за наследство, бой за невесту. Ученый пытался выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Он изучал доисторический быт разных племен, их жизнь по поэтическим памятникам. Знакомство с зачаточными формулами привело его к мысли, что сами мотивы не являются актом творчества, их нельзя заимствовать, заимствованные же мотивы трудно отличить от самозарождающихся. Творчество, по Веселовскому, проявлялось прежде всего в «комбинации мотивов», дающей тот или иной индивидуальный сюжет. Для анализа мотива ученый использовал формулу: $a + b$. Например, «злая старуха не любит красавицу—и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению B » (с. 301). Так, преследование старухи выражается в задачах, которые она задает красавице. Задач этих может быть две, три и больше. Поэтому формула $a + b$ может усложняться: $a + b + b + b^2$. В дальнейшем комбинации мотивов преобразовались в многочисленные композиции и стали основой таких повествовательных жанров, как *повесть, роман, поэма*. Сам же мотив, по мнению Веселовского, остался устойчивым и неразложимым; различные комбинации мотивов составляют *сюжет*. В отличие от мотива, сюжет мог *заимствоваться*, переходить от народа к народу, становиться *бродячим*. В сюжете каждый мотив играет определенную роль: может быть основным, второстепенным, эпизодическим. Часто разработка одного и того же мотива в разных сюжетах повторяется. Многие традиционные мотивы могут быть развернуты в целые сюжеты, а традиционные сюжеты, напротив, «свернуты» в один мотив. Веселовский отмечал склонность великих поэтов с помощью «гениального поэтического инстинкта» использовать сюжеты и мотивы, уже подвергшиеся однажды поэтической обработке. «Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания»¹.

В понимании Веселовского, творческая деятельность фантазии писателя не произвольная игра «живыми картинками» действительной или вымышленной жизни. Писатель мыслит мотивами, а каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни.

Положение Веселовского о мотиве как о неразложимой и устойчивой единице повествования было пересмотрено в 1920-е годы. «Конкретное растолкование Веселовским термина «мотив» в настоящее время уже не может быть применено,—писал В. Пропп.— По Веселовскому мотив есть неразлагаемая единица повествования. <...>

Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются»². Пропп демонстрирует разложение мотива «змея похищает дочь царя». «Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может вариировать. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский» (с. 22).

Этими «первичными элементами» Пропп считает *функции действующих лиц*. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» (с. 30—31). Функции повторяются, их можно сосчитать; все функции распределяются по действующим лицам так, что можно выделить семь «кругов действий» и, соответственно, семь типов персонажей: *вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой* (см. с. 88—89).

На основании анализа 100 волшебных сказок из сборника А.Н. Афанасьева «Русские народные сказки» В. Пропп выделил 31 функцию, в пределах которых развивается действие. Таковы, в частности: *отлучка* («Один из членов семьи отлучается из дома»), *запрет* («К герою обращаются с запретом»), его *нарушение* и т. д. Детальный разбор ста сказок с разными сюжетами показывает, что «последовательность функций всегда одинакова» и что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» (с. 31, 33) при кажущемся разнообразии.

Точку зрения Веселовского оспаривали и другие ученые. Ведь мотивы зародились не только в первобытную эпоху, но и позднее. «Важно найти такое определение этого термина,—писал А. Бем,— которое давало бы возможность его выделить в любом произведении, как глубокой древности, так и современном». По мнению А. Бема, «мотив — это предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле»¹. В качестве примера ученый приводит мотив, объединяющий три произведения: поэмы «Кавказский пленник» Пушкина, «Кавказский пленник» Лермонтова и повесть «Атала» Шатобриана,— это любовь чужеземки к пленнику; привходящий мотив: освобождение пленника чужеземкой, либо удачное, либо неудачное. И как развитие первоначального мотива — смерть героини.

Особую сложность представляет выделение мотивов в литературе последних веков. Разнообразие мотивов, сложная функциональная нагрузка требует особенной скрупулезности при их изучении.

Мотив часто рассматривается как категория *сравнительно-исторического литературоведения*. Выявляются мотивы, имеющие очень древние истоки, ведущие к первобытному сознанию и вместе с тем получившие развитие в условиях высокой цивилизации разных стран. Таковы мотивы блудного сына, гордого царя, договора с дьяволом и т. д.

В литературе разных эпох встречается и действительно функционирует множество *мифологических* мотивов. Постоянно обновляясь в разных историко-литературных

контекстах, они вместе с тем сохраняют свою смысловую сущность. Например, мотив сознательной гибели героя из-за женщины проходит через многие произведения XIX—XX вв. Самоубийство Вертера в романе «Страдания молодого Вертера» Гёте, гибель Владимира Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в романе Куприна «Поединок». По-видимому, этот мотив можно рассматривать как трансформацию выделенного Веселовским в поэтическом творчестве глубокой древности мотива: «бой за невесту».

Мотивы могут быть не только *сюжетными*, но и *описательными*, *лирическими*, не только *интертекстуальными* (Веселовский имеет в виду именно такие), но и *внутритекстовыми*. Можно говорить о *знаковости* мотива — как в его повторяемости от текста к тексту, так и внутри одного текста. В современном литературоведении термин «мотив» используется в разных методологических контекстах и с разными целями, что в значительной степени объясняет расхождения в толковании понятия, его важнейших свойств.

Общепризнанным показателем мотива является его *повторяемость*. «...В роли мотива в произведении может выступать,—считает Б. Гаспаров,—любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив,— это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»¹.

Например, в романе В. Набокова «Подвиг» можно выделить мотивы моря, мелькающих огней, тропинки, уходящей в лес. В этом же романе другой мотив — чужеродности героя окружающему миру — определяет во многом развитие сюжета, способствует прояснению главной идеи. И если в «Подвиге» мотив чужеродности ограничивается изгнанничеством («Выбор его не свободен <...> есть одно, чем он заниматься обязан, он изгнанник, обречен жить вне родного дома»), то в других произведениях Набокова он обретает более широкое значение и может определяться как мотив чужеродности героя пошлости и заурядности окружающего мира («Дар», «Защита Лужина», «Истинная жизнь Себастьяна Найта» и др.).

Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может определяться как *лейтмотив*. Иногда говорят и о лейтмотиве какого-либо творческого направления (нем. *Leitmotiv*; термин был введен в употребление музыковедами, исследователями творчества Р. Вагнера). Обычно он становится экспрессивно-эмоциональной основой для воплощения идеи произведения. Лейтмотив может рассматриваться на уровне темы, образной структуры и интонационно-звукового оформления произведения. Например, через всю пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад» проходит мотив вишневого сада как символа Дома, красоты и устойчивости жизни. Этот лейтмотив звучит и в диалогах, и в воспоминаниях героев, и в авторских ремарках: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» (д. 1): «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье!» (д. 1, Раневская); «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» (ц. 3, Лопухин).

Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами — *подтекста*, *подводного течения*. Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова явля-

ется фраза: «Пропала жизнь!» («Дядя Ваня», д. 3, Войницкий).

Особые «отношения» связывают мотив и лейтмотив с *темой* произведения. В 20-е годы утвердился тематический подход к изучению мотива. «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются *мотивами*», — писал Б. Томашевский¹. Мотив можно рассматривать как развитие, расширение и углубление основной темы. Например, темой повести Ф.М. Достоевского «Двойник» является раздвоение личности бедного чиновника Голядкина, пытающегося утвердиться в отвергнувшем его обществе с помощью своего уверенного и наглого «двойника». По мере развертывания основной темы возникают мотивы одиночества, неприкаянности, безнадежной любви, «несовпадения» героя с окружающей жизнью. Лейтмотивом всей повести можно считать мотив фатальной обреченности героя, несмотря на его отчаянное сопротивление обстоятельствам.

В современном литературоведении существует тенденция рассматривать художественную систему произведения с точки зрения *лейтмотивного построения*. «Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру «Мастера и Маргариты» и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип *лейтмотивного построения* повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»¹.

В *лирическом* произведении мотив — прежде всего повторяющийся комплекс чувств и идей. Но отдельные мотивы в лирике гораздо более самостоятельны, чем в эпосе и драме, где они подчинены развитию действия. «Задача лирического произведения — сопоставление отдельных мотивов и словесных образов, производящее впечатление художественного построения мысли»². Ярче всего в мотиве выдвинута повторяемость психологических переживаний:

Забуду год, день, число. Запрუსь одинокий с листом бумаги я, Творишь, просветленных страданием слов нечеловечья магия!

Или:

Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю
(В. Маяковский. «Флейта-позвоночник»)

Так развивается мотив безысходного страдания из-за неразделенной любви, разрешающегося в творчестве.

Иногда творчество поэта в целом может рассматриваться как взаимодействие, соотношение мотивов. Например, в поэзии Лермонтова выделяют мотивы свободы, воли, действия и подвига, изгнанничества, памяти и забвения, времени и вечности, любви, смерти, судьбы и т. д. «Одиночество — мотив, пронизывающий почти все творчество и выражающий умонастроение поэта. Это одновременно и мотив, и сквозная, центральная тема его поэзии, начиная с юношеских стихов и кончая последующими <...> Ни у кого из русских поэтов этот мотив не выросал в такой всеобъемлющий образ, как у Лермонтова»³.

Один и тот же мотив может получать разные *символические* значения в лирических произведениях разных эпох, подчеркивая близость и в то же время оригиналь-

ность поэтов: ср. мотив дороги в лирических отступлениях Гоголя в поэме «Мертвые души» и в стихотворении «Бесы» Пушкина, «Родина» Лермонтова и «Тройка» Некрасова, «Русь» Есенина и «Россия» Блока и др.

В.А. Скиба, Л.В. Чернец ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

В гносеологическом плане *художественный образ*—разновидность образа вообще, под которым понимают результат освоения сознанием человека окружающей действительности. Любой образ — это внешний мир, попавший в «фокус» сознания, ставший его раздражителем и, как говорят философы, интериоризованный им, т. е. превращенный в факт сознания, в идеальную форму его содержания. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества. В гносеологическом поле образ — это основной и наибольший по объему феномен. Он может принимать формы чувственные (ощущения, восприятия, представления) и рациональные (понятия, суждения, умозаключения, идеи, теории). Это и идеализированная конструкция, т. е. не соотносящаяся непосредственно с реально существующими предметами (например, понятие точки в науке, фантастические образы Бабы-Яги или Змея Горыныча в сказках, мифические образы Грифонов или Сфинкса). Образ может быть фактографическим, т. е. детально воспроизводящим предмет, (фотопортрет) или основанным на вымысле частично или полностью. Есть образы, пронизывающие наше обыденное сознание, повседневное восприятие действительности (по понятным причинам они разные у разных людей), образы мифологические, религиозные, научные, политические и др. Важно всякий раз уточнять содержание образов (существует немало их толкований), их *differentia specifica*.

Художественный образ—категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов, частей (так, литературное произведение-образ может включать в себя систему образов персонажей; скульптурная композиция, будучи целостным образом, нередко состоит из галереи пластических образов).

В контексте сравнения искусства как мышления в образах с наукой—высшей формой понятийного мышления—отчетливо просматривается разница между художественным образом и понятием (с точки зрения теории познания тоже образом; поэтому словосочетание «понятие образа» несет в себе *contradictio in adjecto*, но такова уж особенность языка). Понятие выделяет в предмете общие, существенные (родовые, видовые и др.) черты. Способность сознания постигать связи~между предметами, классифицировать их — создавать понятия — развилась постепенно. **IV** в. до н. э. Платону приходилось доказывать, что кроме *этого* предмета есть его «вид», или «идея». В ответ на рассуждения Платона о «стольности» и «чашности» Диоген говорил: «А я вот, Платон, стол и чашу вижу, а стольности и чашности не вижу». Платон же отвечал: «И понятно: чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть стольность и чашность, у тебя нет разума»¹. Понятийное мышление, говоря гегелевским языком, «царство закономерностей»; мышление художественное, не игнорируя закономерности, оживляет их, «примиряет с действительностью» и «абстракциями науки»¹, раскрывая истину через имитацию, создавая иллюзию чувственно воспринимаемых предметов. По определению художественный образ есть проявление свободы творчества. Как и понятие, художественный образ выполняет познавательную функцию, являя собою единство индивидуальных и общих качеств предмета, однако содержащееся в нем знание во многом субъективно, окрашено авторской позицией, его

видением изображаемого явления; оно принимает чувственно воспринимаемые формы, экспрессивно воздействует на чувства и разум читателей, слушателей, зрителей. «И что такое ум в искусстве?—размышлял И.А. Гончаров.— Это умение создать образ. <...> Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь "Ревизоре"»².

И тем не менее понятийное и образное мышление следует не противопоставлять, но сопоставлять, ибо они, будучи разными способами освоения действительности, дополняют друг друга. Еще Белинский видел отличие науки от искусства в том, что ученый «доказывает», а поэт «показывает», «и оба убеждают: только один логическими доводами, другой—картинами»³. Наука апеллирует к объективным закономерностям, искусство — к мироощущению человека, его настроению, жизненному опыту, расширяя и обогащая его, стимулируя деятельность сознания, утоляя многие желания, погружая его в жизнь других людей, общества, природы. Наука для своего понимания требует знания (подчас немалого), которым обладают не все; для постижения искусства нужна также подготовка, жизненный опыт. И все же понимающих поэта больше, чем понимающих ученого, ибо искусство воспринимается *всеми* пластами сознания, а не только разумом, всей палитрой душевной жизни. Художественный образ, с одной стороны, это ответ художника на интересующие его вопросы, а с другой — это и новые вопросы, порождаемые недосказанностью образа, его субъективной природой. Наука и искусство в равной мере «работают» на человека. Марксистский научный тезис: «сущность человека не абстракт...», «в своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»⁴ — содержит в себе формализованное знание о человеке. И разве его не дополняют, не конкретизируют, не оживляют следующие строки Пушкина:

Два чувства дивно близки нам — В них обретает сердце пищу — Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам. На них основано от века По воле Бога самого, Самостоянье человека, — Залог величия его.

Несмотря на общность гносеологических корней образа вообще и образа художественного, дистанция между ними немалая. В чем же заключаются специфические черты *художественного* образа?

Важнейшая — в максимальной емкости содержания. Художественное сознание, сочетая рассудочный (дискурсивный) и интуитивный подходы, схватывает нерасчлененность, целостность, полноту реального бытия явлений действительности и выражает его в чувственно-наглядной форме. Художественный образ, если перефразировать Шеллинга, есть способ выражения бесконечного через конечное¹. Любой образ воспринимается и оценивается как некая *целостность*, хотя бы он был создан с помощью одной-двух деталей: читатель (нас в первую очередь интересует литература) в своем воображении восполняет недостающее. Так, в стихотворении Ф.И. Тютчева описаны только глаза, взгляд лирической героини:

Я очи знал,— о, эти очи! Как я любил их,— знает Бог! От их волшебной, страстной ночи Я пушу оторвать не мог.

(*Я очи знал,—о, эти очи/..»*)

Как объект эстетического восприятия и суждения образ целостен, даже если принципом поэтики автора является нарочитая фрагментарность, эскизность, недоговоренность. В этих случаях огромна семантическая нагрузка на отдельную деталь.

Художественный образ, далее, всегда несет в себе обобщение, т. е. имеет *типическое* значение (гр. τυπος—отпечаток, оттиск). Если в самой действительности соотношение общего и единичного может быть различным (в частности, единичное может

и затемнять общее), то образы искусства суть яркие, концентрированные воплощения общего, существенного в индивидуальном. Гегель, в эстетике которого в особенности глубоко раскрыта творческая природа искусства, уподобил художественное произведение глазам как зеркалу души: «...об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души». Художник, по Гегелю, освобождает явления действительности от наносного, случайного, «идеализирует» их: «...у рафаэлевских мадонн формы лица, щек, глаз, носа, рта, взятые как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговейной и смиренной материнской любви. Можно было бы сказать, что все матери способны к такому чувству, однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души»¹.

Художественное обобщение в творческой практике принимает разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками. Например, образ может иметь *репрезентативный* характер, когда выделяются, «заостряются» какие-то черты реального предмета, или быть *символом*. Художественный образ-символ в особенности характерен для лирики (например, образ Паруса у Лермонтова или Пророка у Пушкина). В цитируемом выше стихотворении Тютчева «Я очи знал, — о, эти очи!..» психологический портрет создан благодаря кругу ассоциаций, связанных в сознании лирического героя с «очами» героини: они говорят ему о «горе», «страсти глубине», о «наслаждение» и «страданье», он не может «без слез» любоваться этим взором. В лирике поэта очень важен мотив ночи; портретная деталь (ночь очей, т. е. их черный цвет) обретает символический смысл: для Тютчева «ночь» не просто часть суток, но встреча с «бездной», с «древним... хаосом», с таинственными и страшными силами природы («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О чем ты воешь, ветер ночной?..»). Вместе с лирическим героем мы видим в «очах» героини отражение ее души; остальное не важно.

Символически-нарицательное значение нередко приобретают собственные имена литературных героев, что служит ярким показателем обобщающего смысла художественного образа. «У истинного таланта каждое лицо—тип, и каждый тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*,—писал В.Г. Белинский.— <...> В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский, Платон Михайлович Горич, княжна Мими, Пульхерия Ивановна, Афанасий Иванович, Шиллер, Пискарёв, Пирогов —разве все эти собственные имена теперь уже не нарицательные? И, боже мой! как много смысла заключает в себе каждое из них!»². В «Бедных людях» Ф.М. Достоевского Макар Деушкин, очевидно, выражая мысли писателя, пишет о соседе-чиновнике под впечатлением только что прочитанной повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель»: «...да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник,—ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*».

«Знакомым незнакомцем», «типом» литературный персонаж становится в результате творческой *типизации*, т. е. отбора определенных сторон жизненных явлений и их подчеркивания, гиперболизации в художественном изображении. Именно для раскрытия тех или иных свойств, представляющихся писателю существенными, нужны вымысел, фантазия, претворение жизненного материала в художественный мир со своими законами. Об этом претворении убедительно свидетельствует творческая история многих произведений, в основе которых какие-то конкретные события и лица (прототипы)¹. Как продукты творческой типизации, художественные образы отличаются от *фактографических*, документальных образов публицистики, мемуаров и др.

Типизация может приводить к нарушению жизнеподобия в изображении: к очень смелой гиперболе, гротеску, фантастике («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Шагреневая кожа» О. Бальзака, «Нос» Н.В. Гоголя, «Носорог» Э. Ионеско, «Мастер и Маргарита» МА Булгакова). Но нарочитая условность стиля, элементы фантастики способствуют обнаружению сущности явления в названных произведениях. В «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, где гротеск — доминанта стиля, И.С. Тургенев нашел «реализм, трезвый и ясный среди самой необузданной игры воображения»².

Право на вымысел, на отход от первичной реальности дорого для художника: оно дает ему свободу самовыражения, мысленного пересоздания действительности. Неслучайно поэты воспевают мечту: «...Над вымыслом слезами обольюсь» (А.С. Пушкин. «Элегия»); «Тогда с отвагою свободной/Поэт на будущность глядит,/И мир мечтою благородной/Пред ним очищен и обмыт» (М.Ю. Лермонтов. «Журналист, Писатель и Читатель»); «Сотри случайные черты —/И ты увидишь: мир прекрасен» (А.А. Блок. «Возмездие»). Стирать «случайные черты», усиливать неслучайные значит создавать новую, *эстетическую* реальность. Роль вымысла в этом творчестве трудно переоценить.

И все же не вымысел как таковой — основной критерий художественности. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, жанры *массовой (тривиальной, пара-)* литературы: триллеры, фэнтези, розовые романы и проч., уводящие читателя в несомненно условные, придуманные, но поражающие однообразием и схематизмом миры с клишированными героями и ситуациями. Тяготение к гиперболе, фантастике не спасают сочинения от низкого «эстетического рейтинга*» в глазах знатоков. С другой стороны, в художественной литературе часто используется документ, причем не только в произведениях на исторические темы; так, в повести Пушкина «Дубровский» воспроизведен, с изменением фамилий и других реквизитов, текст подлинного судебного решения. Литературу вымысла обогащает взаимодействие с документальными жанрами: мемуарами, дневниками, путевыми заметками; нередко именно здесь писатели находят новые характеры, сюжетные ходы, обновляющие жанровую традицию. Некоторые исследователи выделяют пограничную область *художественно-документальной* литературы, относя к ней произведения, фактографическая образность которых достигает особой глубины и выразительности: «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Былое и думы» АИ. Герцена, «Архипелаг ГУЛАГ» АИ. Солженицына. По мнению Л.Я. Гинзбург, «для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразованных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. Слова могут остаться неукрашенными, *нагими*, как говорил Пушкин, но в них должно возникнуть качество художественного образа <...>... в факте... пробуждается эстетическая жизнь; он становится формой, образом, представителем идеи»¹.

Однако само восприятие документальных произведений, каково бы ни было их эстетическое достоинство, и собственно художественных — глубоко различно: в первом случае ценится *подлинность* изображаемого, во втором — читатель «согласен» получать удовольствие от *иллюзии*, игры, понимая, что благодаря этой игре (в частности, нарочитому нарушению жизнеподобия) черты первичной реальности проступают особенно отчетливо (например, в рассказе А.П. Чехова «Смерть чиновника» комизм добровольного самоуничтожения главного героя достигает апогея в развязке сюжета, где автор явно прибегает к гиперболе).

Художественный образ *экспрессивен*, т. е. выражает идейно-эмоциональное от-

ношение автора к предмету. Он обращен не только к уму, но и к чувствам читателей, слушателей, зрителей. По силе эмоционального воздействия *изображение* обычно превосходит *рассуждение*, даже патетическую речь оратора. Сопоставляя знаменитые Речи о патриотизме, произнесенные Цицероном, и «Одиссею», английский поэт XVI в. Ф. Сидни отдает предпочтение Гомеру: его главный герой, «наслаждаясь всеми земными благами у Калипсо, оплакивает свою разлуку с бесплодной и нищей Итакой». Сидни замечает: «...поэт предлагает нашему уму образ того, что философ дает только в словесном описании, не поражающем души, не проникающем в нее, не овладевающим духовным взором так, как это удается образу»¹.

Об идейно-эмоциональной оценке автором изображаемых характеров свидетельствует прочно укоренившаяся традиция деления героев на «положительные», «отрицательные», «противоречивые» (при всех оговорках критиков об уязвимости схем). В особенности уместно такое деление применительно к произведениям классицизма — литературного направления, где целью искусства считалось воспитание нравственности, поучение. Важнейшими видами идейно-эмоциональной оценки являются *эстетические категории*, в свете которых писатель (как и любой человек) воспринимает жизнь: он может ее *героизировать* или, напротив, обнажить *комические* противоречия; подчеркнуть ее *романтику* и *трагизм*; быть *сентиментальным* или *драматичным* и т. д. Для многих произведений характерна эмоциональная полифония (например, для «Горя от ума» А.С. Грибоедова, продолжившего традицию высокой комедии).

Поистине неисчерпаемы формы выражения авторской оценки: в распоряжении писателя весь арсенал литературных приемов. В самом общем виде эти формы можно разделить на *явные* и *неявные* (скрытые). Так, в «Евгении Онегине» автор многократно признается в любви к своей героине: «Простите меня: я так люблю/Татьяну милую мою» (гл. IV, строфа XXIV); отношение же к Онегину — своему «спутнику странному» — он прямо не высказывает, провоцируя тем самым споры читателей.

Оценочной лексике сродни *тропы* как «явные способы моделирования мира»² на стилистическом уровне. Отношение автора (говорящего) к предмету очевидно по характеру ассоциаций, вводимых тропами. Напомним комические описания Н.В. Гоголя, сближающие людей с животными, вещами, овощами и пр.: «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном...» («Мертвые души»); «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

На метасловесном же, предметном уровне возможности выражения оценки у художественного писателя, использующего вымысел, по сравнению с документалистом гораздо шире: он может не только прибегнуть к стилистическим и композиционным приемам, но и придумать, создать свой *предметный мир*, с его особенными временем и пространством, героями, сюжетом, всеми подробностями описания. В предметном мире произведения также различаются явные и неявные (косвенные) формы присутствия автора. В частности, завершая сюжет, писатель может четко выразить свое отношение к противоборствующим сторонам или прибегнуть к открытому финалу. В «Евгении Онегине» Пушкина в круг чтения Татьяны входят нравоучительные сентиментальные романы, где «при конце последней части/Всегда наказан был порок,/Добру достойный был венок». На этом фоне конец пушкинского «романа в стихах» — новаторский, и

отсутствие развязки под стать «странному» характеру Онегина.

Художественный образ *самодостаточен*, он есть форма выражения содержания в искусстве. Иная функция у образов в науке (имеется в виду, что в науке кроме образов-понятий, о чем шла речь выше, нередко используются образы-символы, образы-сравнения и др., близкие по своей природе к образам, используемым в искусстве); здесь их роль второстепенна, они прежде всего иллюстрируют доказываемые положения. Например, образ (символ) атома в виде шарика-ядра и вращающихся вокруг него по окружностям-орбитам точек (электронов). Обобщение, которое несет в себе художественный образ, обычно нигде не «сформулировано» автором. Если же писатель выступает в качестве автокритика, разъясняя свой замысел, основную идею в самом произведении или в специальных статьях («Несколько слов по поводу книги "Война и мир"» Л.Н. Толстого), его интерпретация, конечно, очень важна, но далеко не всегда убедительна для читателя. Объясняя свое произведение, писатель, по словам А.А. Потебни, «становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними»¹. К тому же рассуждения по поводу изображаемых характеров и конфликтов в тексте произведения (включая его *рамочные компоненты*: авторские предисловия, послесловия, примечания и др.) часто имеют своей целью в той или иной мере мистифицировать читателя, они включены в художественную структуру. Действительно ли для Лермонтова его Печорин — «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», как он писал в Предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» (1841)? Или эта формулировка в духе традиции морализирования, которой следовали рецензенты романа, находившие Печорина безнравственным (С.А. Бурачок, С.П. Шевырев и др.)? В том же Предисловии автор иронизирует над привычкой русских читателей ждать от литературы поучений, уроков: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если ^в конце ее не находит нравоучения». Само слово «порок» не из лексикона Лермонтова, это знак уходящего литературного века.

Будучи воплощением общего, существенного в *индивидуальном*, художественный образ может порождать различные толкования, включая такие, о которых не помышлял автор. Эта его особенность вытекает из природы искусства как формы отражения мира сквозь призму индивидуального сознания. Шеллинг одним из первых в европейской философии отметил, что истинное произведение искусства «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований...»¹. Объектом множества толкований он считал греческую мифологию, ее загадочные, символические образы. А.А. Потебня, неизменно подчеркивавший многозначность образа, на примере жанра басни наглядно показывал возможность выведения из басенного сюжета различных нравоучений. Выразителен его комментарий к басне Бабрия «Мужик и Аист» (сюжет восходит к Эзопу). Приведем полностью текст басни:

«Наставил мужик на пашне силков и поймал вместе с уничтожавшими его посевы журавлями Аиста.

— Отпусти меня,—прихрамывая, просит он,—я не журавль, я Аист, птица святой жизни, чту своего отца и кормлю его. Взгляни на мои перья —цветом они не похожи на журавлиные!..

— Уймись,—перебил его мужик,— с кем ты попался, с тем я тебе и сверну шею. Беги, не заводи знакомства с негодями, не то наживешь беду вместе с ними»².

Из этой «типичной» басни, полагает Потебня, можно вывести разные обобщения, смотря по ее «применению». Это «или положение, которое высказывает Бабрий устами мужика: «с кем попался, с тем и ответишь», или положение: «человеческое

правосудие своекорыстно, слепо», или: «нет правды на свете», или: «есть высшая справедливость: справедливо, чтобы при соблюдении великих интересов не обращали внимания на вытекающее из этого частное зло». Одним словом, чего хочешь, того и просишь; и доказать, что все эти обобщения ошибочны, очень трудно»³.

Образность искусства создает объективные предпосылки для споров о смысле произведения, для его различных *интерпретаций*, как близких к авторской концепции, так и полемичных по отношению к ней. Характерно нежелание многих писателей определять идею своего произведения, «переводить» его на язык понятий. «Если же бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом,—писал Л.Н. Толстой об «Анне Карениной» в письме к Н.Н. Страхову от 23...26 апреля 1876 г.,—то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала»¹. Не менее показательным ревнивым отношением художников к образам, созданным ими. Эти образы дороги им их неповторимостью, счастливо найденными деталями. Так, для Гончарова идея вне образа мертва. Он горестно сетовал (в письме к С.А. Никитенко от 28 июня 1860 г.) на вечного своего соперника в искусстве — Тургенева, якобы использовавшего в «Дворянском гнезде» и «Накануне» гончаровский абрис будущего «Обрыва»: «...не *зернышко* взял он у меня, а взял лучшие места, перлы и сыграл на своей лире; если б он взял содержание, тогда бы ничего, а он взял подробности, искры поэзии, например, всходы новой жизни на развалинах старой, историю предков, местность сада, черты моей старушки — нельзя не кипеть»². Парадокс искусства заключается, однако, в том, что некая экспликация общего «смысла», «содержания», «идеи», заключенных в образе, есть неизбежное условие диалога с автором произведения, в который вступает каждый его читатель, слушатель, зритель.

Художественный образ — феномен сложный. В нем как в целостности интегрированы индивидуальное и общее, существенное (характерное, типическое), равно как и средства их воплощения.

Образ существует объективно, как воплощенная в соответствующем материале авторская конструкция, как «вещь в себе». Однако становясь элементом сознания «других», образ обретает субъективное существование, порождает эстетическое поле, выходящее за рамки авторского замысла.

Е.Ж. Себина. ОПИСАНИЕ

Под *описанием* в литературоведении обычно понимается воспроизведение предметов в их *статике*, в отличие от *повествования* (в узком значении слова), т. е. сообщения об *однократных действиях и событиях*, выстраивающихся в *сюжет* произведения. Классическими видами описания считаются *пейзаж, интерьер, портрет*, в сферу описания также входят *характеристики* героев, их душевных состояний, рассказ *о многократных*, регулярно повторяющихся их действиях, привычках (например, описание обычного распорядка дня героев в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя, составляющее экспозицию сюжета)¹. Все же основным критерием в разграничении повествования и описания как композиционно-речевых форм целесообразно считать указанные выше *функции*: основной предмет повествования — *динамические* детали, образующие сюжет; описания — детали *статичные*, наслаивающиеся на сюжет, мотивирующие и поясняющие то или иное развитие действий, создающие для них некий устойчивый исходный фон.

Отнесение тех или иных компонентов предметного мира только к сфере описания нуждается в оговорках: так, динамика пейзажа (изменения погоды: буря, метель, шторм на море) может быть структурным звеном в развитии действия (например, ме-

тель в одноименной повести А.С. Пушкина), а характеристика персонажа, данная ему другим действующим лицом (слух о сумасшествии Чацкого, пущенный Софьей в «Горе от ума» А.С. Грибоедова), может играть роль сюжетной пружины. Приведенные примеры демонстрируют условность и размытость границ между *описанием* и *повествованием*, между *характеристикой* (частный вид описания) и *рассуждением*¹. В целом же повествование и описание образуют в тексте некий единый поток, взаимопроникая друг в друга и отчетливо разделяясь лишь в ряде случаев; вычленяемые объемные описания обладают, как правило, высокой семиотичностью (таково описание магазина в романе Э. Золя «Дамское счастье» — ключ к проблематике произведения в целом).

У категории «описание» богатая история. Она активно использовалась в риториках и поэтиках. При этом описание понималось очень широко. В «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова сказано: «*Descriptio* — *описание* есть несовершенное и неточное *определение*, *definitio*. Оно показывает некоторые свойства предмета и обстоятельства вещи, достаточные для получения о ней понятия и отличения от других вещей, не разбирая, однако ж, состава ее и самой сущности»². Т. е. описание связывалось с изображением предметов (в широком смысле олова), их внешнего вида и внутренних качеств. К последним относились душевные переживания, нравственные состояния; они назывались *характеристиками*, составляя подвид описания. Описание традиционно рассматривается в соположении с повествованием. Например, в «Общей риторике» Н. Кошанского читаем: «Место, время и лица *описываются*, а действие *повествуется*; и красотою описаний возвышается занимательность рассказа»³.

В риториках и поэтиках приведено много «образцов» описания. В то же время авторы предостерегают сочинителей от длиннот, напоминают об опасности однообразия в поэмах «описательного рода». Таким образом, в рамках риторической традиции формируется круг проблем, связанных с описанием. Подчеркивая важность искусства *расположения* частей (как внутри описания, так и в произведении в целом), авторы многих риторик и поэтик выступали против чрезмерной детализации. Н. Буало в «Поэтическом искусстве» советует избегать «ненужных мелочей и длинных отступлений» и даже восклицает: «Однообразия бегите, как чумы!»¹ Ему вторит в первой половине XIX в. Н. Кошанский: «Думайте не о том, чтоб написать *больше*, но о том, чтобы расположить яснее и лучше»².

Какова же судьба традиционной категории «описание» в XX в.? Преемственность в содержании понятия очевидна. Так, Б.В. Тома-шевский характеризует повествовательный жанр новеллы (рассказа) с помощью традиционной пары коррелятивных понятий: «Элементами новеллы являются, как и во всяком повествовательном жанре, повествование (система динамических мотивов) и описание (система статических мотивов). Обычно между этими двумя рядами мотивов устанавливается некоторый параллелизм. Очень часто такие статические мотивы являются своего рода символами мотивов фабульных <...> Таким образом, путем соответствий иногда статические мотивы могут периодически преобладать в новелле. Это часто обнажается тем, что в названии новеллы заключается намек на статический мотив (например, Чехова «Степь», Мопассана «Петух пропел...». Ср. в драме — «Гроза» и «Лес» Островского)»³. Так или иначе, описания (являются ли они словесной «пластикой» или психологической характеристикой) — неотъемлемая часть поэтического языка.

Дискуссионен другой вопрос: специфика словесного описания. Этапное значение в «предыстории вопроса» имела работа Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). (Хотя и до Лессинга подобные попытки предпринимались, например, Э. Бер-ком⁴.) По Лессингу, *поэзия* (в широком смысле слова, т. е. художест-

венная литература) непосредственно изображает *действие*, все остальные статичные элементы предметного мира («тела») воспроизводятся в поэзии *косвенно*: «Предметы, которые сами по себе или части которых следуют один за другим, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии. <...> С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа —действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий»¹. Лессинг восхищается Гомером, у которого сами описания суть изображения действия (скипетр Агамемнона, щит Ахилла и др.): «Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной* чертой»².

Работа вызвала большую полемику. И. Гердер в «Критических лесах» посвящает Лессингу свой «первый лесок». Не отменяя положения Лессинга о важности действия в поэзии, он не считает его универсальным. Лессинг в основном опирается на античных авторов (прежде всего на Гомера), но вряд ли стоит «выводить из одного жанра законы для другого или вообще для всей поэзии», даже «внутри эпоса» есть и другие манеры: Оссиан, Мильтон, Клопшток. «Я содрогаюсь при мысли,—пишет Гердер,—какую кровавую расправу должны учинить среди древних и новых поэтов [его] положения...» Пытаясь избежать подобного «кровопролития», Гердер ставит вопрос о реабилитации описания в словесном искусстве, возвращении ему статуса относительной самодостаточности, художественной ценности.

Спор Гердера с Лессингом обозначил важнейшие аспекты проблемы. Можно сказать, что дискуссия на эти темы длится до сих пор, получая все новые и новые импульсы, в первую очередь от художественного творчества. Главным аргументом была все-таки не теория, но все разнообразие «литературных фактов». Формы описания умножились, усложнились, и диапазон его ролей в контексте произведения оказался необычно широк и изменчив. В этом смысле очень плодотворными были XIX—XX вв. В работе А.И. Белецкого «В мастерской художника слова», где прослеживается историческое развитие форм литературной изобразительности, отмечено: «Современный читатель избалован богатством цветowych эпитетов в поэтических описаниях пейзажа или человеческой внешности; но эпитеты эти возникали и развивались, можно сказать, на глазах у историков литературы»⁴. В частности, останавливаясь на развитии *портрета* в литературе, исследователь обращает внимание на то, что «если у каждого места, у каждой эпохи есть свой колорит (*couleur*) и его нужно воспроизводить, потому что без этого изображение не будет характерным, то ведь такой же колорит есть и у отдельных людей: вещи их также характеризуют, а следовательно, для полноты обрисовки типических фигур натюрморт является совершенной необходимостью. Так, у Гоголя в «Мертвых душах»: портрет и характеристика каждого помещика начинается с описания его деревни, жилища, комнат, мебели, картин, развешанных по стенам»¹. Белецкий приходит к выводу, что «колорит эпохи» воссоздается в литературе именно *живописанием словом*. Подобное живописание становится настолько изощренным, что передаются не только зрительные и слуховые ощущения, но и вкусовые и обонятельные, так «творяются поэтами сложные и целостные образы внешнего мира»².

Фиксация в образе различных (не только зрительных и слуховых) ощущений, определение на этой основе одной из *стилевых доминант* произведения, творчества писателя—одна из задач при анализе описаний (особенности при обращении к таким авторам, как И. Бунин или В. Набоков).

Не менее ярко высвечивает литературное новаторство «пространственная форма». Этот термин принадлежит американскому теоретику Дж. Фрэнку, в построениях которого также исходными являются положения Лессинга: «... "Лаокоон" Лессинга — одна из тех книг, к которым стоит вновь обращаться каждые тридцать лет, принимая или отвергая ее. <...> попытка Лессинга подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия придают «Лао-коону» вечную свежесть...» — с этого замечания А. Жида начинается Фрэнк свою статью³. На примере его разбора видно, как с учетом новых художественных достижений и экспериментов становится более точным литературоведческий инструментарий, что отражается в тезаурусе: появляются новые термины в связи с все более глубокой расчлененностью самой проблематики описания. Фрэнк выдвигает гипотезу о создании новой, «пространственной формы» в литературе, обладающей специфическим воздействием на читателя. Изображение воспринимается не последовательно во времени, но одновременно, как в пространственном искусстве. Фрэнк иллюстрирует это знаменитой сценой земледельческого съезда в «Госпоже Бовари» Флобера: «По крайней мере, на протяжении всей сцены движение времени в повествовании приостановлено; внимание сосредоточено на взаимоотношениях персонажей в рамках неподвижного отрезка времени. Эти взаимоотношения сопоставляются друг с другом независимо от развития повествования; смысл сцены в целом постигается только в результате понимания взаимодействия разных смысловых пластов эпизода, оттеняющих и проясняющих друг друга»¹.

Новый принцип *композиции* в описаниях, по мнению Фрэнка, связан с тем, что «читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, «неподвижных в момент восприятия». И, сопоставляя эти моментальные образы, читатель испытывает то же ощущение движения времени, что и пережил герой-рассказчик»². Иллюстрирует эти положения исследователь экспериментальными произведениями XX в.: «...параллельно Джойсу и современным поэтам пространственная форма образует структурный фундамент также и для лабиринтоподобного шедевра Пруста»³.

Такую композицию можно назвать *монтажной*, и этот термин тоже один из новых, употребляемых для характеристики *композиции описания*. Подобные приемы со вмещения «моментальных снимков» характерны для кинематографа. Здесь очевидно влияние одного вида искусства на другой.

При изучении композиции описания современное литературоведение активно использует такое понятие, как «*point of view*», пришедшее из новой англо-американской критики. Различают, в частности, пространственную и временную «точку зрения». Опять-таки уместна аналогия с кинематографом: смена времени и места субъекта описания подобны смене «крупного» и «общего» планов. Детали, подробности видны с определенной «точки зрения».

О детализации в искусстве написано много, специально разрабатывается *типология деталей*. К детали, не связанной с развитием фабулы, описательной, литературоведение XX в. гораздо более благосклонно, чем во времена Буало:

Зачем описывать, как, вдруг завидев мать, Ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать? Такие мелочи в забвенье быстро канут .

Чехов считал, что по характерной детали читатель может воссоздать полную картину: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»⁵. Набоков обратил внимание на присутствие в текстах Чехова «невыстреливающих ружей» — деталей, несколько не меняющих ход событий и не получающих какое-либо развитие, «обманывая» ожида-

ния искушенного читателя. Так, в «Даме с собачкой» в описании свидания героев в провинциальном театре упомянуты гимназисты, которых Чехов делает невольными свидетелями всего происходящего, но из этого абсолютно ничего не вытекает, кроме «создания атмосферы именно этого рассказа»¹.

Термины «остранение», «торможение», «задержание» связаны с теоретико-литературными поисками русской формальной школы 19,10—1920-х годов, с особенной тщательностью рассматривающей, *как* сделано произведение, *какие* детали, нюансы и подробности «выстреливают» или «не выстреливают» по воле автора («Искусство как прием» В.Б. Шкловского, «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. М. Эйхенбаума и др.). Важно и разграничение формалистами понятий *фабулы* и *сюжета*, где под сюжетом понимается, в частности, *мастерство описания*, раскрашивающее фабулу, внимание переключается именно на сюжет. По сути к этой же проблеме обратился чуть позже Ортега-и-Гассет, анализируя современную ему литературную прозу. Он объявил роман «медлительным жанром», подчеркивая, что фабульный интерес исчерпан и можно констатировать упадок прежнего романного жанра: «Нет, не сюжет служит источником наслаждения, — нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем. И вот доказательство: сюжет любого романа можно изложить в двух словах. Но тогда он совершенно неинтересен. Мы хотим, чтобы автор остановился, чтобы он несколько раз обвел нас вокруг своих героев»². «Подобного результата, — считает Ортега-и-Гассет, — можно добиться *лишь избытком подробностей* (курсив мой. — ЕС). Автор способен отгородить читателя от внешнего мира, только взяв его в плотное кольцо тонко подмеченных деталей». И тогда «заглавие книги звучит словно имя города, где прожил какое-то время: слыша его, тотчас же вспоминаешь климат, своеобразный городской запах, особый говор жителей, типичный ритм существования»⁴.

Для самого литературного процесса ситуация, обрисованная Ортегой-и-Гассетом, не нова. Интерес к детали, к описанию всегда был присущ искусству. (Материалом для исследований Шкловского, кстати, была литература ранних веков и даже фольклор.)

Еще одно важное понятие — «*конкретизация*» текста, выдвинутое польским эстетиком Р. Ингарденом. Оно используется им в анализе «*мест неполной определенности*»⁵, т. е. описаний по преимуществу. В центре внимания исследователя — проблема *восприятия литературного текста*. Язык описания усложняется по мере развития литературы, вбирает в себя прошлые, устоявшиеся образы, мотивы, приобретает *семиотическую насыщенность*. Адекватное прочтение такого текста требует знания исторической поэтики, общекультурных «знаковых фондов», из которых описание черпает свои образы. Это можно проиллюстрировать на одном из видов описания — *пейзаже*. Типология пейзажа очень разветвлена: описания природы разграничиваются по месту (морской, лесной, горный, урбанистический пейзаж и т. д.), по времени (утренний, ночной, зимний и т. д.), по жанру (фантастический, идиллический, исторический, утопический и т. д.) и пр. Различны способы создания пейзажа, опирающиеся на эстетические принципы определенного направления: классицизма, сентиментализма, романтизма и т. д. Все эти стили вырабатывали свои устойчивые, становившиеся часто потом литературными клише, описательные приемы (например, чувствительные пейзажи Карамзина). Под культурологическими «знаковыми фондами» описания понимается использование в пейзаже образов, связанных с этическими, религиозными, национальными традициями. Например, использование и расшифровка *образа сада* в литературных произведениях часто восходит к первообразу библейского Райского сада («Вишневый сад» Чехова, «Соловьиный сад» А. Блока и др.).

Пейзаж — один из компонентов *мира* литературного произведения, изображение незамкнутого пространства (в отличие от *интерьера*, т. е. изображения внутренних помещений). В совокупности пейзаж и интерьер воссоздают среду, внешнюю по отношению к человеку. При этом может подчеркиваться условность границ между пейзажем и интерьером. Так, в стихотворении А.С. Пушкина «Зимнее утро» герой и героиня находятся в комнате, но в окно видны «великолепные ковры» снегов «под голубыми небесами». Пространства, оказывающиеся по разные стороны границ, могут быть не только разделены, но и противопоставлены (в частности, в связи с мотивом заточения, например, в стихотворении «Узник» Пушкина).

Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, но это не совсем точно, что подчеркивает сама этимология (фр. *paysage*, от *pays* — страна, местность) и что, к сожалению, редко учитывается в определениях понятия. Как справедливо указывает Л.М. Щемелева, *пейзаж* — это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира»¹. За исключением так называемого *дикого пейзажа*, описание природы обычно вбирает в себя *образы вещей*, созданных человеком. В одном из эпизодов романа И.А. Гончарова «Обрыв» читаем: «Дождь лил как из ведра, молния сверкала за молнией, гром ревел. И сумерки, и тучи погрузили все в глубокий мрак. Райский стал раскаиваться в своем артистическом намерении посмотреть грозу, потому что от ливня намокший зонтик пропускал воду ему на лицо и на платье, ноги вязли в мокрой глине, и он, забывший подробности местности, беспрестанно натыкался в роще на бугры, на пни или скакал в ямы. Он поминутно останавливался и только при блеске молнии делал несколько шагов вперед. Он знал, что тут была где-то, на дне обрыва, беседка, когда кусты и деревья, росшие по обрыву, составляли часть сада» (ч. III, гл. XIII). Намокший зонтик, платье героя, беседка — все это предметы материальной культуры, и они наравне с дождем и молнией составляют предметно-изобразительный мир художественного произведения. Здесь хорошо видна взаимопроницаемость компонентов: вещи органично соседствуют в пейзаже с явлениями природы. В вымышленном художественном мире повторяется ситуация реальной жизни, где человек и природа находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому при литературоведческом анализе конкретного пейзажа все элементы описания рассматриваются в совокупности, иначе будет нарушена *целостность* предмета и его эстетического восприятия.

Пейзаж не является обязательным слагаемым художественного мира, что подчеркивает условность последнего. Существуют произведения, в которых вообще нет пейзажа, представить же его отсутствие в окружающей нас действительности сложно. Если обратиться к такому роду литературы, как драма, то здесь пейзаж зачастую сильно редуцирован, его функцию на театре могут выполнять декорации и их особый вид — «декорации словесные», т. е. указания на место действия в речи персонажа. Театральной системой «трех единств», которая была основой классицистической драматургии, выдвигалось требование не менять место действия, что, естественно, ущемляло права пейзажа. Перемещение персонажей происходило только внутри одного здания (обычно королевского дворца). Так, например, у Расина в «Андромахе» после списка действующих лиц читаем: «Действие происходит в Бугроте, столице Эпира, в одной из зал царского дворца»; в его же трагедии «Британию» указано: «...место действия — Рим, один из покоев во дворце Нерона». Мольер почти во всех своих комедиях (исключение — «Дон Жуан») поддерживает традицию неизменности места действия. Жанр комедии предполагает только естественную замену «царских покоев» на более приземленное пространство обычного мещанского дома. Так, в комедии «Тартюф»

«действие происходит в Париже, в доме Органа». В одном доме разворачиваются события и в фонвизинском «Недоросле», и в «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Однако в литературе большую часть составляют произведения, где пейзаж есть. И если автор включает в свой текст описания природы, то это всегда чем-то мотивировано. Пейзаж играет в произведении различную роль, часто он *полифункционален*. Остановимся на важнейших функциях пейзажа:

1. Обозначение места и времени действия. Именно с помощью пейзажа читатель наглядно может представить себе, *где* происходят события (на борту теплохода, на улицах города, в лесу и пр.) и *когда* они происходят (т. е. в какое время года и суток). Иногда об этой роли пейзажа говорят сами *заглавия* произведений: «Кавказ» Пушкина, «На Волге» Некрасова, «Невский проспект» Гоголя, «Степь» Чехова, «Зеркало морей» Дж. Конрада, «Старик и море» Э. Хемингуэя. Но пейзаж — это не «сухое» указание на время и место действия (например: такого-то числа в таком-то городе...), а *художественное описание*, т. е. использование *образного, поэтического языка*. Долгое время в поэзии эстетическому табуированию подвергались обозначения времени прозаическим способом (т. е. с использованием чисел и дат). Во всяком случае, в поэтиках классицизма отдается явное предпочтение описанию перед простым обозначением, рекомендуется также вставлять назидательные рассуждения. Например, Ю.Ц. Скалигер пишет: «Время можно изображать так: перечислить или годы, или времена года, или то, что совершается обычно в то время и что греки называют *katastaseis* («состояние»). Например, в третьей книге Вергилий (имеется в виду «Энеида». — *Е. С.*) изображает мор и неурожай. Иногда изображаются отрезки времени, дня и ночи. При этом они или просто называются, или упоминаются ясное или облачное небо, луна, звезды, погода. А также — что делается в это время, чему оно благоприятствует, чему препятствует. Например, день—для трудов, вечер—для отдыха, ночь —для сна, размышления, коварных покушений, грабежей, сновидений. Заря радостна для счастливых, несчастным же она тягостна»¹.

На этом фоне новаторским был призыв романтиков использовать в поэзии числа и вообще избегать традиционного *перифрастического* стиля. В. Гюго в стихотворении «Ответ на обвинение» (1834) вменяет себе в заслугу:

Король осмелился спросить: «Который час?»

Я цифрам дал права! Отныне — Мигридату Легко Кизикского сраженья вспомнить дату.

Однако числа и даты, а также конкретные топонимы в литературе XIX—XX вв. не вытеснили развернутых описаний природы, ее различных состояний, что связано с полифункциональностью пейзажа (прежде всего с *психологизмом* описаний, о чем ниже).

2. Сюжетная мотивировка. Природные и, в особенности, метеорологические процессы (изменения погоды: дождь, гроза, буря, шторм на море и пр.) могут направить течение событий в ту или иную сторону. Так, в повести Пушкина «Метель» природа «вмешивается» в планы героев и соединяет Марию Гавриловну не с Владимиром, а с Бурминым; в «Капитанской дочке» буря в степи —мотивировка первой встречи Петра Гринева и Пугачева, «вожатого». Динамика пейзажа очень важна в *хроникальных* по преимуществу *сюжетах*, где первенствуют *события*, не зависящие от воли персонажей («Одиссея» Гомера, «Лузиады» Л. Камознса). Пейзаж традиционно выступает атрибутом жанра «*путешествий*» («Фрегат Паллада» И.А. Гончарова, «Моби Дик» Г. Мелвилла), а также произведений, где основу сюжета составляет борьба человека с препятствиями, которые чинит ему природа, с различными ее стихиями («Тру-

женики моря» В. Гюго, «Жизнь в лесу» Г. Торо). Так, в романе Гюго одной из важнейших вех сюжета выступает эпизод, когда главный герой борется с разбушевавшимся морем, когда он пытается освободить корабль, наткнувшийся на скалу, от «морского плена». Естественно, много места занимает пейзаж и в *анималистской литературе*, например в повестях и рассказах Дж. Лондона, Э. Сетон-Томпсона или В. Бианки.

3. Форма психологизма. Эта функция наиболее частая. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Показателен в этом смысле «чувствительный пейзаж» *сентиментализма*. Вот характерная сцена из «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина: «Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях своих бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с судьбой своею. Вся натура пребывала в молчании».

Описание природы часто составляет психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Так, в повести Карамзина «падению» Лизы сопутствует гроза:—Ах! Я боюсь,—говорила Лиза,— боюсь того, что случилось с нами!» <...> Между тем блеснула молния и грянул гром. <...> «Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря; дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»¹. Сентиментальный пейзаж — одно из самых ярких проявлений антропоцентрической сущности искусства. А.И. Буров отмечает: «В искусстве кроме картин человеческой жизни может быть так или иначе изображено великое множество предметов и явлений окружающего нас мира... <...> Но что бы мы <...> ни перечислили <...> это ни в какой мере не поколеблет той истины, что в этих произведениях *раскрывается картина человеческой жизни*, а все остальное находит свое место как необходимое окружение и условие этой жизни (и в конечном счете как сама эта жизнь) и в такой степени, в какой способствует раскрытию сущности человеческой жизни—характеров, их отношений и переживаний»².

Пейзаж, данный через восприятие героя, — знак его психологического состояния в момент действия. Но он может говорить и об *устойчивых чертах* его мировосприятия, о его *характере*. В рассказе «Снег» К.Г. Паустовского герой, лейтенант Потапов, пишет своему отцу, живущему в одном из маленьких провинциальных городков России, с фронта: «Я закрываю глаза и тогда вижу: вот я створюю калитку, вхожу в сад. Зима, снег, но дорожка к старой беседке над обрывом расчищена, а кусты сирени все в инее. <...> Эх, если бы ты знал, как я полюбил все это отсюда, издали! Ты не удивляйся, но я говорю тебе совершенно серьезно: я вспоминал об этом в самые страшные минуты боя. Я знал, что защищаю не только всю страну, но и вот этот ее маленький и самый милый для меня уголок — и тебя, и наш сад, и вихрастых наших мальчишек, и березовые рощи за рекой, и даже кота Архипа. Пожалуйста, не смейся и не качай головой». Душевная красота героя вырастает не из отвлеченного понятия «патриотизм», а из переданного через пейзаж глубокого чувства природы, малой родины. Природа выступает здесь не только как эстетическая ценность, но и как высшая этическая категория. Именно это в рассказе является скрытым фундаментом возникающего чувства любви между героем и героиней. Близость их характеров, их ранимый и чуткий внутренний мир видны через одинаковое, внимательное и трепетное отношение к, казалось бы, мелочам, таким, как расчищенная от снега дорожка к беседке в саду.

Пейзажный образ, как *знак* определенного чувства, может варьироваться и повторяться в рамках одного произведения (т. е. может быть *мотивом* и даже *лейтмотивом*).

вом). Таковы в рассказе Паустовского мотивы «снега», «заснеженного сада», а также «меркнущего неба», «бледного моря» в Крыму (где герой, как ему кажется, уже встречал героиню раньше). Пейзажные образы в контексте рассказа приобретают богатую *символику*, становятся многозначными. Они символизируют и чувство родины, и романтику любви, и полноту бытия, счастье взаимопонимания. В работе М.Н. Эпштейна, посвященной пейзажным образам в русской поэзии, есть целый раздел — «Мотивы», где «внимание привлечено к конкретным предметным единицам пейзажного творчества, которые вычлениваются из него условно, но обнаруживают преемственность, непрерывность развития у поэтов разных эпох и направлений»¹. Так, выделяя древесные мотивы (дуба, клена, липы, рябины, тополя, ивы и, конечно, березы), Эпштейн прослеживает *повторы* образов у многих поэтов, вследствие чего можно говорить о семантическом поле одного мотива (например: «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия»).

4. Пейзаж как форма присутствия автора (косвенная оценка героя, происходящих событий и пр.). Можно выделить различные способы передачи авторского отношения к происходящему. Первый — *точка зрения* героя и автора сливаются («Снег» Паустовского). Вторым — пейзаж, данный глазами автора и одновременно психологически близких ему героев, «закрыт» для персонажей — носителей чуждого автору мировоззрения. Примером может служить образ Базарова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Базаров проповедует научно-отстраненное, «медицинское» отношение к природе. Вот характерный диалог его с Аркадием:

«— И природа пустышки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустышки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

Здесь же есть пейзаж, который становится полем авторского высказывания, областью опосредованной самохарактеристики. Таково заключительное описание в «Оцах и детях» сельского кладбища, могилы Базарова: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...». В этом описании явно чувствуется автор (цветы «говорят») и его философская проблематика. Писатель, когда он не стремится навязывать свою точку зрения читателю, но при этом хочет быть правильно услышанным и понятым, часто именно пейзажу доверяет стать выразителем своих взглядов.

Пейзаж в литературном произведении редко бывает пейзажем *вообще*, обычно он имеет *национальное своеобразие*. Описание природы в этом качестве становится (как в «Снеге» и в прозе Паустовского в целом) выражением патриотических чувств. В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Родина» доводам рассудка противопоставлена «странная любовь» к родине:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Далее в стихотворении возникает традиционный символ — «чета белеющих берез», один из пейзажных лейтмотивов русской поэзии:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз И на холме
среди желтой нивы Чету белеющих берез.

Национальное своеобразие проявляется и в использовании тех или иных пейзажных образов в литературном *портрете* (особенно в фольклоре). Если для восточ-

ной поэзии (например, персидской) характерно уподобление красавицы луне, то у северных народов преобладает солнце как образ, взятый для сравнения и обозначения женской красоты. Но у всех народов фиксируется устойчивая традиция обращения к пейзажным образам при создании портрета (особенно в «трудных» случаях, когда «ни в сказке сказать, ни пером описать»). Например, Царевна-лебедь в «Сказке о царе Салтане» Пушкина описывается так:

Днем свет божий затмевает, Ночью землю освещает, Месяц под косою блестит, А во лбу звезда горит. А сама-то величаю, Выступает, будто пава; А как речь-то говорит, Словно реченька журчит.

В произведениях с *философской* проблематикой через образы природы (пусть эпизодические), через отношения к ней нередко выражаются основные идеи. Например, в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского образ зеленых клейких листочков (в контексте разговора Ивана Карамазова с Алешей, когда первый призывает полюбить жизнь, клейкие листочки, прежде чем смысл ее полюбить) становится *символом* высшей ценности жизни, соотносится с рассуждениями других героев и в конечном итоге выводит читателя к бытийной проблематике романа¹.

Полифункциональность пейзажа проиллюстрируем на материале рассказа А.П. Чехова «Гусев» (1890). Рассказ начинается со слов: «Уже потемнело, скоро ночь». Через несколько предложений читаем: «Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что все кругом спит и безмолвствует. Скучно». Таким образом, пейзаж введен в экспозицию и с его помощью обозначено *время* и *место* будущих событий. Латентно приведенное описание выполняет и *сюжетную функцию* (она в дальнейшем будет развернута шире) — герой находится в морском путешествии, и притом достаточно длительном, его слух уже настолько привык к шуму волн, что и этот шум, и вся окружающая обстановка успели наскучить. Косвенно через пейзаж передано и настроение героя (т. е. пейзаж выступает и как *форма психологизма*), при этом у читателя возникает тревожное ожидание перемен, в том числе и сюжетных. «Кажется, что все кругом спит и безмолвствует». «Кажется» — ключевое слово, несущее особую смысловую нагрузку в предложении. Мы попадаем сразу в поле авторского высказывания, это нам, читателям и герою, *кажется*, что морская стихия умиротворена, в фразе же содержится намек: автору известно, насколько обманчива эта «кажимость». Морской простор, возникающий дальше на страницах рассказа, традиционно связанный с образом безграничного пространства и вечности, вводит в произведение *философскую проблематику*: скоротечности человеческой жизни (Гусев, герой рассказа, умирает, и это — уже третья смерть в рассказе), противостояния человека природе и слияния человека с ней. Море становится последним приютом для Гусева: «Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение — и он исчезает в волнах». Море является и косвенной причиной его смерти: ослабленному болезнью организму не хватает сил перенести нелегкое морское путешествие, и только морские обитатели провожают героя до конца в его последнем пути: «Увидев темное тело, рыбки останавливаются как вкопанные...».

Действие в рассказе происходит вдали от России. Морской «чужой» пейзаж противопоставлен пейзажу «родной страны», куда возвращается герой после пятилетней службы на Дальнем Востоке. «Рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с облаками черного дыма; на другой стороне — деревня...» Обращают на себя внимание «сходства и различия» обеих пейзажей (описывается некое водное пространство, но в

одном случае это — не ограниченная ничем, подвижная морская гладь, а в другом хоть и громадный, но с четко обозначенными границами пруд, неподвижно застывший под снегом). На море Гусеву смотреть скучно. Зато какая несказанная радость охватывает его, когда в воображении своем видит он родные места, лица родных! «Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах.— Привел Господь повидаться! — бредит он...». Итак, на протяжении всего текста через пейзаж дается косвенная характеристика героя, раскрывается его внутренний мир. А пейзаж, завершающий рассказ, дан глазами автора-повествователя, и он вносит совершенно иную, светлую ноту в, казалось бы, мрачный сюжет.

У пейзажа есть свои особенности «бытования» в различных *родах литературы*. Скупее всего представлен он *в драме*. Из-за такой «экономичности» возрастает символическая нагрузка пейзажа. Гораздо больше возможностей для введения пейзажа, выполняющего самые разные (в том числе сюжетную) функции, в *эпических произведениях*.

В *лирике* пейзаж подчеркнута экспрессивен, часто символичен: широко используются *психологический параллелизм, олицетворения, ме-тафоры* другие тропы. Как отметил В.Г. Белинский, чисто лирическое пейзажное произведение представляет собой как бы картину, между тем как в нем главное «не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас...». Критик комментирует «лирическую пьесу» Пушкина «Туча»: «Сколько есть людей на белом свете, которые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нравственных апофега и философских афоризмов, скажут: «Да что же тут *такого!* —препустенькая пьеска!» Но те, в душе которых находят свой отзыв бури природы, кому понятным языком говорит *таинственный гром* и кому *последняя туча рассеянной бури*, которая одна печалит ликующий день, тяжела, как грустная мысль при общей радости,—те увидят в этом маленьком стихотворении великое создание искусства»¹.

Литературный пейзаж имеет очень разветвленную *типологию*. В зависимости от предмета, или фактуры описания, различают пейзажи деревенской и городской, или *урбанистический* («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго), степной («Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Степь» А.П. Чехова), морской («Зеркало морей» Дж. Конрада, «Моби Дик» Дж. Мелвилла), лесной («Записки охотника», «Поездка в Полесье» И.С. Тургенева), горный (его открытие связывают с именами Данте и в особенности Ж.-Ж. Руссо), северный и южный, экзотический, контрастным фоном для которого служит флора и фауна родного автору края (это характерно для жанра древнерусских «хожений», вообще литературы «путешествий»: «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова) и т. д. В каждом из видов пейзажа свои традиции, своя преемственность: не только «подражание», но и «отталкивание» (по терминологии И.Н. Розанова¹) от предшественников. Так, Чехов писал Д.В. Григоровичу (5 февр. 1888 г.) по поводу «Степи»: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь»².

Рассматривая описание природы в литературе в аспекте *исторической поэтики*, следует различать естественное присутствие пейзажа в фольклоре, литературной архаике (человек жил среди природы и не мог не изображать ее, но при этом он одухотворял природу и не отделял от нее себя) и рождение эстетически самоценного пейзажа в связи с развитием личности. Как пишет А.И. Белецкий, «анимистическое мировоззрение первобытной эпохи исключает возможность эстетического восприятия природы, но не исключает возможности ее литературного изображения —в виде ли самостоятельных, богатых динамикой картин или в виде психологического параллелизма, где также господствует персонификация природы. В древнейшей индийской поэзии, в

первобытной песне и сказке, в поэзии заговоров и похоронных причитаний, в «Калевале», даже в «Слове о полку Игореве» природа является как лицо, участвующее непосредственно в составляющих сюжет действиях. Бессознательные, неизбежные олицетворения древнейшей поры становятся сознательным поэтическим приемом позднейшей эпохи»³. В поэмах Гомера образы природы часто вводятся через *сравнения*: изображаемые события в жизни людей поясняются через хорошо известные слушателям природные процессы. «Описание природы как фона для рассказа еще чуждо «Илиаде» и только в зачаточном виде встречается в «Одиссее», зато широко используется в сравнениях, где даются зарисовки моря, гор, лесов, животных и т. д.»¹. В VII песни «Одиссеи» есть описание сада Алкиноя, изобилующего плодами, омываемого двумя источниками (стихи 112—133),—один из ранних опытов *культурного пейзажа*, в отличие от него «дикий пейзаж становится предметом любования лишь на исходе средних веков и сродни любви к уединению, созерцанию»². В эллинистическую эпоху рождается жанр *идиллии* (гр. *eidy'llion* — вид, картина), утверждающий прелесть пастушеской жизни на лоне природы. В *буколиках* Феокрита (гр. *boucolos* — волопас) изображаются состязания пастухов в игре на свирели, в пении, воспеваются сладкое томление любви. Под пером Феокрита, а затем и Мосха, Биона, Вергилия («Буколики»), в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» шлифуются жанры, в которых культивируется *эстетическое, сентиментальное* отношение к природе. Оно оказалось очень стойким в европейской культуре. При этом общность идиллического, сентиментального мироощущения роднит произведения различных родов и жанров: использующих пасторальную тематику (поэма «Аркадия» Я. Саннадзаро, пьеса «Аминта» Т. Тассо), изображающих вообще тихую, уединенную жизнь, дающую душевный покой («Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, мотивы идиллии в «Обломове» И.А. Гончарова). Идиллия как особая эстетическая категория лишь отчасти связана с историей жанра *буколики, пасторали*. Как пишет М.Е. Грабарь-Пассек о Феокрите: «Если у него нет идеализации, приукрашивания жизни в буквальном смысле слова, то у него безусловно есть ее частичное изображение: он выбирает отдельные моменты жизни и ими любуется. Это нигде открыто не сформулированное, но проникающее все произведения Феокрита любование действительностью, изображенной на фоне прелестной природы, и создает то — уже в нашем смысле — *идиллическое настроение*, которое порождает все позднейшие бесчисленные идиллии, эклоги и пасторали. От такого бездумного любования статической прелестной картиной —один незаметный шаг до того, чтобы начать искать эту картину; и ее начинают искать —то в прошлом, то в будущем, то в мире фантазии, то наконец—если оказывается невозможным найти ее в жизни — ее обращают в предмет игры»³. В древнерусской литературе, по мнению А.Н. Ужанкова, собственно эстетическая функция пейзажа появляется лишь в литературе конца XV—30-х годов XVII вв., в связи с новым пониманием творчества, в котором допускается чистый вымысел, и открытием трехмерного построения пространства¹.

В произведениях идиллического характера обычно изображается природа, *не угрожающая человеку*. Другой аспект в отношениях человека и природы — ее *преобразование*, человеческий труд, заставляющий природу служить человеку, борьба со стихией — отражен уже в *мифологии, народном эпосе*, где есть *культурные герои*. Прометей, принесший людям огонь; Ильмаринен в «Калевале», выковавший сампо (чудесную мельницу-самомолку), и др. В русском былинном эпосе труд пахаря оценивается выше княжеских забот («Вольта и Микула»). Поэзия земледельческого труда воспета в «Трудах и днях» Гесиода, «Георгиках» Вергилия.

Тема покорения природы, использования ее богатств особенно актуализируется

начиная с эпохи Просвещения, утверждающей могущество человеческого Разума, науки и техники, и роль джинна, выпущенного из бутылки, сыграл известный роман Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо...» (1719). Появился *термин робинзоида* для обозначения единоборства человека и природы. Для произведений, рассказывающих о преобразовании природы, изменении ее ландшафта, освоении недр и пр., характерны описание пейзажа в его динамике, контраст образов дикой и «укрощенной», преобразованной природы (многие оды М.В. Ломоносова, поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина, «Дедушка» Н.А. Некрасова). Традиционная тема «покорения природы» в советской литературе обрела свое новое развитие, связанное с ориентацией на «индустриальный миф», («Цемент» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Н. Ляшко, «Соть» Л. Леонова, «Колхида» К. Паустовского). Возникает новое жанровое образование — *производственный роман*. Резкое смещение акцентов приходит с осознанием обществом тревожной экологической ситуации в 1960—1980-е годы. В «деревенской прозе» нарастают *трагические, сатирические* мотивы в освещении темы «человек и природа» («Прощание с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова). Возникают *антиутопии*, например «Последняя пастораль» А. Адамовича, где знаки *идиллии* (их традиционность подчеркнута многочисленными *реминисценциями*) меняют свою семантику на противоположную (цветы, морская вода, вообще дары природы — здесь источник радиации и грозят гибелью персонажам, оставшимся в живых после ядерной катастрофы).

Встречаются целые знаковые «фонды» описаний природы — предмет изучения *исторической поэтики*. Составляя богатство литературы, они в то же время представляют опасность для писателя, ищущего *свою* дорогу, *свои* образы и слова. Так, «романтические розы», которые «пел» Ленский в «Евгении Онегине», явно заслоняли от него живые цветы. А. П. Чехов предостерегал своего брата Александра (в письме от 10 мая 1886 г.) от литературных клише, от «общих мест вроде: «заходящее солнце, купаюсь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч.»¹. А ведь когда-то подобные наблюдения казались меткими.

При анализе пейзажа в литературном произведении очень важно уметь увидеть следы той или иной традиции, которой автор следует сознательно или же невольно, в безотчетном подражании стилям, бывшим в употреблении.

А.А. Илюшин ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Сугубо прагматический подход к вопросу о том, зачем вообще нужны переводы художественной литературы с одних языков на другие, предполагает соответственно утилитаристское решение: для того, чтобы не знающий такого-то чужого языка читатель смог тем не менее ознакомиться с написанным на этом языке и переведенным на его родной произведением. Правда, представление читателя об этом произведении не окажется по-настоящему адекватным, поскольку перевод—неминуемое видоизменение оригинала, но с известными потерями и издержками следует мириться, полагая, что в целом все-таки сделано весьма полезное дело.

«Артистический» взгляд на вещи определяет совершенно иное понимание вопроса. Перевод — искусство, высокая самодовлеющая ценность. В нем решаются не только практические задачи информационного, просветительского плана, но и (что самое важное) творческие сверхзадачи как историко-культурного, так и филологического порядка—в самых разных аспектах. Национальную литературу обогащает и приумножает не только оригинальная, но и переводная поэзия. К тому же «обогащенной» осознает себя и та, другая сторона, т. е. та национальная культура, чье художественное

слово удостоено иноязычных перевоплощений.

Переводами осуществляется межъязыковая парадигматизация художественного текста. Стоит ли русскому поэту, чьи стихи, предположим, переводятся на белорусский, казахский и осетинский языки, так уж радоваться тому, что вот теперь его прочитают белорусы, казахи и осетины? Многие из них могли бы и в оригинале это прочесть, что обычно ценится выше — как приобщение к подлинности. Соблазнительная прелесть переводов в другом. Они создают межъязыковой парадигматический ряд поэтических текстов, престижно возглавляемый текстом оригинала. Быть вне этого ряда — как-то одиноко и грустно: не выстраивается, хотя мог бы и выстроиться, что бы там ни говорили о совершенной неперевоидимости такого-то поэта на другие языки.

Наиболее спорные и интересные вопросы в теории и практике художественного перевода связаны с выявлением критериев его точности, уровня требований, к ней предъявляемых. Возможно откровенное пренебрежение точностью, но тогда это уже и не перевод, а *подражание*, переделка, *переложение*. Ср. баллады Жуковского «Людмила» и «Ленора»: в первом случае это подражание (русифицированное) Бюргеровой «Леноре», во втором — перевод, о чем можно судить уже по названиям баллад. В XVIII—XIX вв. были распространены переложения, при этом, бывало, проза оригинала преображалась в стихи, подчас менялся и жанр: например, стихотворная драма Катенина «Пир Иоанна Безземельного» — переложение отрывка из прозаического романа В. Скотта «Айвенго» (по-катенински — «Иваной»). Другие аналогичные примеры — «Тилемахида» Третьяковского, «Маттео фальконе» Жуковского.

Итак, художественный перевод в собственном смысле этих слов требует точности. Однако тех, кто крайне усердствует в ее достижении, нередко упрекают в буквализме. Дословный перевод считается коверканием языка; то, что прекрасно звучит по-немецки с естественным для немецкого порядком слов, по-русски с тем же порядком производит впечатление чего-то неуклюжего и натянутого: «В горы хочу я подняться» (из Гейне) вместо нормального «Я хочу подняться в горы». Желательно, чтобы перевод выглядел не как перевод с другого языка, а как текст, написанный на родном переводчику и его соотечественникам-читателям языке, т. е. органично, естественно, без натяжек (конечно, при условии, что и в оригинале нет языковых натяжек и косноязычия). Басни Крылова не кажутся переводами из Лафонтеновых. Но, может быть, именно потому и не кажутся таковыми, что они суть скорее переложения, нежели переводы.

Если о «господине из Сан-Франциско» в одноименном рассказе говорится, что он «неладно скроенный, но крепко сшитый», то мы — допустим, не зная, кто автор, — наверное, заподозрим, что это русский писатель, а не американец: непохоже на перевод с английского, поговорка — наша, из словаря Даля. Или у Твардовского в «Василии Теркине» (симптоматично, что Бунин так восторгался этой поэмой) сказано о немце-фашисте: «Ладно скроен, крепко сшит». Персонажи в обоих случаях нерусские, но взгляд на них — русский, языковое сознание и того и другого автора (а в «Теркине» и главного героя) — русское. Однако была ли бы уместна подобная поговорка в переводах с языков, где нет ей подходящих эквивалентов, — дело сомнительное, и мнения специалистов здесь наверняка разойдутся.

Но что делать переводчику, если в оригинале используется ненормативная лексика, нарушаются правила литературного языка ради просторечной разговорности, текст изобилует диалектизмами и пр.? Вопрос опять-таки спорный. М. Лозинский был против того, чтобы в таких ситуациях допускались русские простонародные формы типа «хочим» или «ушодши», хотя и мирился с некоторыми искажениями литератур-

ных норм синтаксиса¹. Коверкать синтаксис допустимо, лексику — нет. Однако практика лучших переводчиков показывает, что возможны удачные эксперименты и с лексическими сдвигами. У Т. Манна Леверкюн («Доктор Фаустус») говорит, что не давал себе «спокою», потом исправляется: «покою», но дальше опять говорит: «спокой». Эта одна из многих блестящих переводческих находок (С. Апт, Наталия Ман) примечательно корреспондирует с оригиналом, где .архаично-просторечная форма «geruget» сосуществует с литературной формой «geruhet». Неосмотрительно налагать запреты и на более рискованные опыты с лексикой перевода.

Красота возлюбленной ранила узбекского поэта в самую «печень»; девушка прекрасна, как «попугай» (оба примера приводит К. И. Чуковский¹). Все это всерьез. Должны ли «печень» и «попугай» остаться в русском переводе, или же их предпочтительнее заменить на «в самое сердце» и «голубку», чтобы звучало естественно по-русски,—подобные вопросы решаются в зависимости от того, каковы наши ориентации в области теории перевода. Противники буквализма забракуают «попугая», сторонники точности не позволяют предпочесть ему никакую другую птицу. Последних не испугает его стилистическая неуместность в русском серьезном контексте: важно, что в узбекском контексте «попугай» вполне уместен, а русский перевод честно информирует об этом русского читателя. Азербайджанский поэт М.Ф. Ахундов, оплакивающий Пушкина, взывает к погибшему: «Отчего замолк попугай твоего красноречия?» — именно так перевел это Бестужев-Марлинский. В *устах*, русского поэта слова о «попугайском красноречии» Пушкина прозвучали бы кощунственно, однако это не остановило переводчика, чья задача — воспроизвести именно нерусское, «восточное» впечатление от драгоценных роскошеств пушкинской поэзии. От перевода можно требовать, чтобы в нем был воссоздан образ переводимого автора — с его видением и ощущением мира, вкусами и предпочтениями.

Может случиться и такое: вдруг да просквозит «образ» языка, с которого сделан перевод. Клич гладиаторов, обращенный к Цезарю: «Morituri te salutant» —обычно переводят словами «идушие на смерть приветствуют тебя» (эффект краткости пропадает). В латыни причастия имеют форму будущего времени, у нас — нет, поэтому слово «morituri» передано тремя (!) русскими словами, но почему бы такую форму не сконструировать: «умрущие тебя приветствуют», образовав причастный футурум от глагола совершенного вида (призрак латыни в русскоязычном тексте). Тем больше возможностей такого рода в переводах с близкородственных языков. По-украински «юродивый», по-русски «юродивый». Переводчик прав, если, как это у Шевченко и вопреки русской норме, сохраняет форму «юродивый» и ставит на третьем слоге знак ударения, который становится знаком того, что здесь допущена уступка в пользу *оригинала*. Это и только это сохраняет строй стиха.

Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968. С. 64—68.

Иначе пришлось бы все переиначивать, портить (отчего немало пострадал «Кобзарь»). Всевозможные украинизмы в переводах с украинского, как и латинизмы в переводах с латыни или германизмы в переводах с немецкого, будучи умело вводимы в тексты, призваны передать иноязычное обаяние оригиналов. Поэтому стремление к тому, чтобы переводной текст производил впечатление написанного на родном переводчику языке, далеко не всегда является оправданным: возможна и противоположная тенденция —подчеркнуть, что читателю предлагается именно перевод с такого-то языка, обладающего такими-то особенностями, которые несколько странно выглядят в языке перевода.

Особняком стоит вопрос о переводе с русского на... русский же. К примеру, с

древнего на современный. Тут есть опасность искажения образного строя оригинала. Если в летописном сказании сообщено, что змея «уклюну» князя Олега в ногу, то больше резонов перевести это слово как «уклюнула», чем как «ужалила»: и ближе к подлиннику, и достаточно понятна сохраненная в переводе языковая метафора. И еще: в сборнике, например, «Русская повесть XVII в.» (ГИХЛ, 1954) тексты даются и в оригинале, и в переводе, но «Горе-злочастие» и «Фрол Скобеев» оставлены без перевода, т. е., по-видимому, составитель (М.О. Скрипиль) полагал, что они, хотя и не «моложе» некоторых других, окажутся понятны современному читателю и без перевода.

Жуковский утверждал, что «переводчик в *прозе* есть раб, переводчик в стихах — соперник»¹. «В свете» новейших достижений в области теории перевода оказывается, что и тот и другой одновременно и «раб» и «соперник», причем «соперник» обязан стремиться не к выигрышу, а к ничьей. Эта этическая норма соответствует требованиям точности перевода: сделать не хуже и не лучше, а так, как в оригинале. Переводя «Героя Нашего Времени», Набоков чувствовал, что мог бы писать по-английски лучше: избежал бы имеющихся у Лермонтова романтических клише, повторов, банальных эпитетов, сравнений и пр. Но не позволил себе этого, считая такое великим грехом — потакать своим ли собственным, современным ли читательским вкусам².

Особый вопрос — о том, насколько точно поэтический перевод способен воспроизвести или передать стиховые формы оригинала, а именно его *метрику, ритмику, рифмовку*. Возьмем, к примеру, октаву, итальянскую или польскую (АВАВАВСС), написанную итальянским или польским силлабическим стихом (допустим, в исполнении Ари-осто или Словацкого). Как ее перевести на русский? У разных переводчиков разные решения. Возможен решительный и принципиальный отказ от попыток сохранить в переводе версификационные особенности оригинала: пусть будет подстрочник — нечто наподобие верлибра, без рифм и с произвольным количеством слогов в каждой строке «восьмистишия» (М. Гаспаров). Популярнее другое решение: воспользоваться силлабо-тоническим стихом, пятистопным ямбом, соблюдая принятую в октаве конфигурацию рифм и чередуя женские 11-сложные и мужские 10-сложные стихи по образцу пушкинского «Домика в Коломне» (С. Свяцкий). Не исключено также стремление решить сверхзадачу *эквиметрии* — перевести польскую октаву русским силлабическим 11-сложником, каким писали наши поэты в эпоху от Симеона Полоцкого до Кантемира:

Ты выдумал, о Дант, круги и сферы, В них человека мечтаешь встретить, А там такие фигуры, химеры, Такие можно глупости заметить, И люд какой-то нестерпимо серый — Право, такой, что некого приветить: Такие дырки продолбил он в небе И в них влезает по своей потребе,

Что нам, взалкавшим, хоть бы не быть с ними, Уж лучше в копи дьяволу... — [и пр.]

(Ю. Словацкий. Поэма «Беневский». Пер. автора статьи)

Как видно, в данной области немало спорных моментов. Так, едва ли кто сможет доказать переводчику-верлибристу, что его перевод, по сути дела, не стихотворный, а прозаический. Преложителя силлабики ямбом нетрудно упрекнуть за очевидное отклонение от ритмики оригинала. Еще легче поставить в вину переводчику-силлабисту то, что он обратился к таким ритмическим формам стиха, от которых вот уже сотни лет как совершенно отвыкло «русское ухо». И многое другое. Обязан ли силлабист в переводах с польского соблюдать постоянную неударность пятого слога 11-сложной строки и словораздел после него, а в переводах с итальянского — непременно ударность либо четвертого, либо шестого слога, как это соблюдается соответственно в

польском и итальянском стихе? Не нужно ли при передаче итальянской рифмовки отказаться от закрытых (кончающихся согласным звуком) рифм, если итальянские рифмы всегда открытые (кончающиеся на гласный)? Подобного рода стиховедческих требований переводчик может предъявлять к себе столько, сколько он разглядит и насчитает в иноязычном стихе специфических свойств, особенностей, пока не окажется, что в строго ограниченном этими требованиями пространстве повернуться негде.

Непроясненность излагаемых принципов усугубляется еще и тем, что во многих литературах явственно наметился отказ от традиции точных стихотворных переводов: предпочитают подстрочники (т. е. дословные прозаические переводы с разбивкой на как бы стихотворные строки). Не исключено, что аналогичная тенденция возобладает и у нас. Однако в русской поэзии традиция точных переводов чрезвычайно сильна и на протяжении двух последних веков по преимуществу возрастала, и отступить от нее было бы значительной потерей.

Л.В. Чернец ПЕРСОНАЖ

Персонаж (фр. *personnage*, от лат. *persona* — особа, лицо, маска) — вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении. В том же значении в современном литературоведении используются словосочетания *литературный герой*, *действующее лицо* (преимущественно в драме, где список действующих лиц традиционно следует за названием пьесы). В данном синонимическом ряду слово *персонаж* — наиболее нейтральное, его этимология (*persona* — маска, которую надевал актер в античном театре) малоощутима. Героем (от гр. *heros* — полубог, обожествленный человек) в некоторых контекстах неловко называть того, кто лишен героических черт («Нельзя, чтобы герой был мелок и ничтожен»¹, — писал Буало о трагедии), а действующим лицом — бездействующее (Подколесин или Обломов).

Понятие персонажа (героя, действующего лица) — важнейшее при анализе *эпических и драматических* произведений, где именно персонажи, образующие определенную систему, и сюжет (система событий) составляют основу предметного мира. В *эпосе* героем может быть и повествователь (рассказчик), если он участвует в сюжете (Гринев в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, Макар Деушкин и Варенька Доброселова в эпистолярном романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди»). В *лирике* же, воссоздающей прежде всего внутренний мир человека, персонажи (если они есть) изображаются пунктирно, фрагментарно, а главное — в неразрывной связи с переживаниями лирического субъекта¹ (например, «жадно» глядящая на дорогу крестьянская девушка в стихотворении «Тройка» Н.А. Некрасова, воображаемый собеседник в стихотворении М. Цветаевой «Попытка ревности»). Иллюзия собственной жизни персонажей в лирике (по сравнению с эпосом и драмой) резко ослабевает.

Чаще всего литературный персонаж — это человек. Степень конкретности его представления может быть разной и зависит от многих причин: от места в системе персонажей (ср. в пушкинском «Станционном смотрителе» главного героя, Самсона Вырина, и «кривого мальчика», как бы замещающего его петербургских внуков и введенного в повесть для полноты рассказа о Вырине), от рода и жанра произведения и пр. Но более всего принципы изображения, само направление детализации определяются замыслом произведения, творческим методом писателя: о второстепенном персонаже реалистической повести (например, о Гагине в «Асе» И.С. Тургенева) в биографическом, социальном плане может быть сообщено больше, чем о главном герое модернистского романа. «Многие ли читатели помнят имя рассказчика в «Тошноте» или в «Постороннем»? — писал в 1957 г. А. Роб-Грийе, один из создателей и теорети-

ков французского «нового романа».— <..> Что же касается К. из «Замка», то он довольствуется простым инициалом, он ничем не владеет, у него нет ни семьи, ни собственного лица; может быть, он даже вовсе и не землемер»². Но психология, мифы и парадоксы сознания героев названных романов Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ф. Кафки изображены крупным планом и глубоко символичны, не иллюзорны.

Наряду с людьми в произведении могут действовать и разговаривать животные, растения, вещи, природные стихии, фантастические существа, роботы и пр. («Синяя птица» М. Метерлинка, «Маугли» Р. Киплинга, «Человек-амфибия» А. Беляева, «Война с саламандрами» К. Чапека, «Солярис» Ст. Лема, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Есть жанры, виды литературы, в которых подобные персонажи обязательны или очень вероятны: сказка, басня, баллада, анималистская литература, научная фантастика и др.

Персонажную сферу литературы составляют не только обособленные индивидуальности, но и *собирательные герои* (их прообраз — хор в античной драме). Интерес к проблемам народности, социальной психологии стимулировал в литературе XIX—XX в. развитие данного ракурса изображения (толпа в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, базар в «Чреве Парижа» Э. Золя, рабочая слободка в романе М. Горького «Мать», «старухи», «соседи», «гости», «пьяницы» в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека» и др.)¹.

Разнообразие видов персонажа вплотную подводит к вопросу о предмете художественного познания: нечеловеческие персонажи выступают носителями нравственных, т. е. человеческих, качеств; существование собирательных героев выявляет интерес писателей к общему в разных лицах. Как бы широко ни трактовать предмет познания в художественной литературе, его центр составляют «человеческие сущности, т. е. прежде всего социальные»². Применительно к эпосу и драме это *характеры* (от гр. *charakter* — признак, отличительная черта), т. е. общественно значимые черты, проявляющиеся с достаточной отчетливостью в поведении и умонастроении людей; высшая степень характерности — *тип* (от гр. *typos* — отпечаток, оттиск). (Часто слова *характер* и *тип* используются как синонимы.)

Создавая литературного героя, писатель обычно наделяет его тем или иным характером: односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т. д. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»³, — разъярял Пушкин в 1822 г. характер главного героя поэмы «Кавказский пленник». «Мы пишем наши романы хотя и не так грубо, как бывало: злодей—только злодей и Добротворов —добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно,— писал Л. Толстой в дневнике за 1890 г.—Люди ведь все точно такие же, как я, то есть пегие — дурные и хорошие вместе...»¹ «Пегими» оказываются для Толстого и люди прошлых эпох, ложно, с его точки зрения, отраженные в литературе: как «злодеи» или «Добротворовы».

Свое понимание, оценку жизненных характеров писатель и передает читателю, домысливая и претворяя прототипы (даже если это исторические лица: ср. характер Петра в романах «Петр и Алексей» Д.С. Мережковского и «Петр Первый» А.Н. Толстого), создавая вымышленные индивидуальности. «Персонаж» и «характер» — понятия не тождественные, что было отмечено еще Аристотелем: «Действующее лицо будет иметь характер, если <...> в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было...»² В литературе, ориентированной на воплощение

характеров (а именно такой является классика), последние и составляют основное содержание — предмет рефлексии, а часто споров читателей и критиков (Базаров в оценке М. А. Антоновича, Д.И. Писарева и Н.Н. Страхова; Катерина Кабанова в интерпретации Н.А. Добролюбова и Д.И. Писарева). В одном и том же персонаже критики видят разные характеры.

Таким образом, персонажпредстает, с одной стороны, как характер, с другой — как художественный образ, воплощающий данный характер с той или иной степенью эстетического совершенства.

В рассказах А.П. Чехова «Смерть чиновника» и «Толстый и тонкий» Червяков и «Тонкий» как образы неповторимы: первого мы встречаем в театре, «наверху блаженства», второго — на вокзале, «навьюченного» своей поклажей; первый наделен фамилией и должностью, второй — именем и чином и т. д. Различны сюжеты произведений, их развязки. Но рассказы взаимозаменяемы при обсуждении темы чиновничества у Чехова, настолько сходны характеры героев: оба действуют по одному стереотипу, не замечая комизма своего добровольного лакейства, приносящего им только вред. Характеры сведены к комическому несоответствию между поведением персонажей и этической нормой, им неведомой; в результате смерть Червякова вызывает смех: это «смерть чиновника», комического героя.

Если персонажей в произведении обычно нетрудно сосчитать, то уяснение воплощенных в них характеров и соответствующая группировка лиц — акт интерпретации, анализа. В «Толстом и тонком» — четыре персонажа, но, очевидно, только два характера: «Тонкий», его жена Луиза, «уроденная Ванценбах... лютеранка», и сын Нафанаил (избыточность сведений — дополнительный штрих к портрету смешного человека) образуют одну сплоченную семейную группу. «Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: «Хи-хи-хи». Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все трое были приятно ошеломлены».

Число характеров и персонажей в произведении (как и в творчестве писателя в целом) обычно не совпадает: персонажей значительно больше. Есть лица, не имеющие характера, выполняющие лишь сюжетную роль (например, в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина — подруга героини, сообщившая матери о гибели дочери). Есть двойники, варианты одного типа (шесть княжон Тугоуховских в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, Добнинский и Бобчинский в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, Беркутов и Глафира, составляющие контрастную пару по отношению к Купавиной и Лыняеву, в комедии «Волки и овцы» А.Н. Островского). По подсчетам Е. Холодова, в 47 пьесах Островского 728 действующих лиц¹. Существование однотипных персонажей дает основание критикам для классификаций, для привлечения к анализу одного типа целого ряда персонажей («самодуры» и «безответные» в статье Н.А. Добролюбова «Темное царство», посвященной творчеству Островского; тургеневский «лишний человек» в статьях «Литературный тип слабого человека» П.В. Анненкова, «Когда же придет настоящий день?» Добролюбова). Писатели возвращаются к открытому ими типу, характеру, находя в нем все новые грани, добиваясь эстетической безупречности образа. Анненков отметил, что Тургенев «в течение десяти лет занимался обработкой одного и того же типа — благородного, но неумелого человека, начиная с 1846 года, когда написаны были «Три портрета», вплоть до «Рудина», появившегося в 1856 году, где самый образ такого человека нашел полное свое воплощение»².

В соответствии с их статусом в структуре произведения персонаж и характер имеют разные критерии оценки. В отличие от характеров, вызывающих *этически* окрашенное к себе отношение, персонажи оцениваются прежде всего с *эстетической*

точки зрения, т. е. в зависимости от того, насколько ярко, полно и концентрированно они воплощают характеры. Как художественные образы Чичиков и Иудушка Головлев прекрасны и в этом качестве доставляют эстетическое наслаждение. Внутреннюю индивидуализацию персонажей В.Г. Белинский считал важнейшим испытанием таланта: «Бесхарактерность есть общий характер всей многочисленной семьи лиц, выдуманной Марлинским, и мужчин и женщин; сам их сочинитель не мог бы различить их одно от другого даже по именам, а угадывал бы разве только по платью»³.

Средствами раскрытия характера выступают в произведении различные компоненты и детали предметного мира: сюжет, речевые характеристики, портрет, костюм, интерьер и пр. При этом восприятие персонажа как характера не обязательно нуждается в развернутой структуре образа. Особой экономией средств изображения отличаются *внесценические* герои (например, в пьесе Чехова «Три сестры» — Протопопов, у которого «романчик» с Наташей; в рассказе «Хамелеон» — генерал и его брат, любители собак разных пород). Своеобразие категории персонажа — в ее завершающей, интегральной функции по отношению ко всем средствам изображения.

Есть еще один путь изучения персонажа — исключительно как участника сюжета, *действующего* лица (но не как характера). Применительно к архаичным жанрам фольклора (в частности, к русской волшебной сказке, рассмотренной В.Я. Проппом в книге «Морфология сказки», 1928), к ранним стадиям развития литературы такой подход в той или иной степени мотивирован материалом: характеров как таковых еще нет или они менее важны, чем действие. Аристотель считал главным в трагедии действие (фабулу): «Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия *ιστβ* подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам»¹.

С формированием личности именно характеры становятся основным предметом художественного познания. В программах литературных направлений (начиная с классицизма) основополагающее значение имеет концепция личности, в тесной связи с ее пониманием в философии, общественных науках. Утверждается в эстетике и взгляд на сюжет как на важнейший способ раскрытия характера, его испытание и стимул развития. «Характер человека может обнаружиться и в оамых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности»² — под этими словами Лессинга могли бы подписаться многие писатели, критики, эстетики.

Сюжетные функции персонажей — в отвлечении от их характеров — стали предметом специального анализа в некоторых направлениях литературоведения XX в. (русский формализм: В.Я. Пропп, В.Б. Шкловский; структурализм, в особенности французский: А.-Ж. Греймас, Кл. Бремон, Р. Барт³ и др.). В структуралистской теории сюжета это связано с задачей построения общих моделей (структур), обнаруживаемых в многообразии повествовательных текстов.

***Л.В. Чернец.* ПЕРСОНАЖЕЙ СИСТЕМА**

Основу предметного мира эпических и драматических произведений обычно составляют *система персонажей* и сюжет. Даже в произведениях, главная тема которых — человек наедине с дикой, девственной природой («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Уолден, или Жизнь в лесу» Г. Торо, «Маугли» Р. Киплинга), персонажная сфера, как правило, не исчерпывается одним героем. Так, роман Дефо густо населен в начале и в конце, а в воспоминаниях и мечтах Робинзона-отшельника живут разные лица: отец, предостерегавший сына от моря; погибшие спутники, с участью которых он часто

сравнивает свою; корзинщик, за работой которого он наблюдал в детстве; желанный товарищ — «живой человек, с которым я мог бы разговаривать». В основной части романа роль этих других внесценических персонажей, как будто вскользь упоминаемых, очень важна: ведь Робинзон на своем острове и одинок, и не одинок, поскольку он олицетворяет совокупный человеческий опыт, трудолюбие и предприимчивость своих современников и соотечественников, включая самого Дефо («фонтан энергии» — так его называли биографы¹).

Как и любая *система*, персонажная сфера произведения характеризуется через составляющие ее *элементы* (персонажи) и *структуру* — «относительно устойчивый способ (закон) связи элементов»². Статус персонажа тот или иной образ получает именно как элемент системы, часть целого, что особенно хорошо видно при сопоставлении изображений животных, растений, вещей и пр. в различных произведениях. В романе Дефо разведенные Робинзоном козы, его попугай, собаки и кошки, проросшие стебли ячменя и риса, изготовленная им глиняная посуда последовательно представляют «фиауну», «флору», создаваемую на наших глазах «материальную культуру». Для Дефо, по мнению одного английского критика (предположительно У. Бэджета), «чайная роза — не более чем чайная роза», природа — «только источник засухи и дождя» (В. Вулф)³. Но в условном мире таких жанров, как сказка, легенда, басня, притча, баллада, персонификация явлений природы и вещей обычна. В «Сказке о жабе и розе» В. М. Гаршина роза — «больше чем роза», это аллегория прекрасной, но очень короткой жизни. В произведениях жизнеподобного стиля нередко в персонажный ряд вводятся высшие животные, в которых, в устойчивых традициях анималистской литературы, подчеркивается то, что сближает их с человеком. «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле», — так начинает И.А. Бунин свой рассказ «Сны Чанга», где два основных героя — капитан и его собака Чанг. Сinekдоха («каждый из живших на земле») объединяет капитана и Чанга, и на протяжении всего повествования психологическая параллель выдерживается: обоим ведомы страх и тоска, как и восторг и ликование. Ведь сердце Чанга «билося совершенно так же, как и у капитана...»

Для образования системы персонажей необходимы как минимум два субъекта; их эквивалентом может быть «раздвоение» персонажа (например, в миниатюре Д. Хармса из цикла «Случаи» — Семен Семенович в очках и без очков). На ранних стадиях повествовательного искусства число персонажей и связи между ними определялись прежде всего логикой *развития сюжета*. «Единый герой примитивной сказки некогда потребовал своей антитезы, противоборствующего героя; еще позже явилась мысль о героине как поводе для этой борьбы — и число три надолго стало сакральным числом повествовательной композиции»¹. Вокруг главных героев группируются второстепенные, участвующие в борьбе на той или другой стороне (важнейшее свойство структуры — *иерархичность*). При этом разнообразие конкретных персонажей в архаических сюжетных жанрах поддается классификации. Многочисленность действующих лиц русской волшебной сказки («Там чудеса: там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит...») В.Я. Пропп свел к семи инвариантам, на основании выполняемых ими сюжетных функций (отлучка, запрет, нарушение и т. д. — всего 31 функция, по подсчетам ученого). В эту «семиперсонажную» схему вошли *вредитель, даритель, помощник, царевна (искомый персонаж) и ее отец, отправитель, герой, ложный герой**.

В древнегреческом театре число актеров, одновременно находившихся на сцене, увеличивалось постепенно. Дозэсхиловская трагедия представляла собой песнь хора, к

которому Феспид присоединил одного актера-декламатора, периодически покидавшего сцену и возвращавшегося с сообщениями о новых событиях. «... Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации»³. Так установился обычай исполнения пьесы тремя актерами (каждый мог играть несколько ролей), соблюдавшийся и римлянами. Нововведение Эсхила создало «предпосылку для изображения столкновения между двумя сторонами»¹; присутствие же третьего актера включало в действие второстепенных лиц.

Сюжетные связи как системообразующий принцип могут быть очень сложными, разветвленными и охватывать огромное число персонажей. В «Илиаде» Гомера воспевается не только Ахилл, его гнев («Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»), но и множество героев и покровительствующих им богов, вовлеченных в Троянскую войну. По некоторым подсчетам, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого — около шестисот действующих лиц², а в «Человеческой комедии» О. Бальзака — около двух тысяч³. Появление этих лиц в большинстве случаев мотивировано сюжетом.

Однако сюжетная связь — не единственный тип связи между персонажами; в литературе, простившейся с мифологической колыбелью, он обычно не главный. Система персонажей — это определенное *соотношение характеров*. При разнообразии пониманий «характера», сама типизация и связанная с ней индивидуализация изображаемых лиц — принцип художественного творчества, объединяющий писателей различных времен и народов. «...Люди не сходны, те любят одно, а другие другое», — говорит Гомер устами Одиссея («Одиссея». Песнь 14).

Чаще всего сюжетные роли героев более или менее соответствуют их значимости как характеров. Антигоне из одноименной трагедии Софокла главная, страдательная роль уготована мифом. Конфликт между нею и Креонтом, отражающий «различное понимание существа закона» (как традиционной религиозно-нравственной нормы или как воли царя)⁴, его кровавая развязка (три смерти: Антигоны, Гемона, Эвридики, позднее раскаяние Креонта) — такова мифологическая фабула, «основа и как бы душа трагедии...», по Аристотелю. Но разрабатывая, драматизируя эту «сплетенную», с перипетиями и узнаваниями, фабулу, Софокл «захватывает и характеры...»⁵. Из способов, которыми драматург создает вокруг Антигоны героический и трагический ореол, очень важно общее соотношение характеров, их противопоставление. «Антигона предстает перед нами еще более героичной и смелой, — пишет А.А. Тахо-Годи, — когда видишь рядом с ней тихую, пугливую Йемену. Страстная, юношеская дерзость Гемона подчеркивает твердое, осознанное решение Креонга. Мудрое знание истины в речах Тиресия доказывает полную несостоятельность и бессмысленность поступка Креонта». Софокл «захватывает» даже характеры эпизодических лиц, в особенности «стража». «...Этот хитрец ловко выгораживает себя, предавая в руки Креонта Антигону»¹.

В эстетике большинства направлений европейской литературы характеры важнее сюжета, оцениваемого прежде всего в его характерологической функции. «Действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей», — считал Гегель. Обычно главные герои произведений, через которых раскрывается творческая концепция, занимают центральное положение и в сюжете. Автор сочиняет, выстраивает цепь событий, руководствуясь *своей* иерархией характеров, в зависимости от избранной темы.

Для понимания главного проблемного героя (героев) могут играть большую роль второстепенные персонажи, оттеняющие различные свойства его характера; в результате возникает целая система параллелей и противопоставлений, несходств в сходном

и сходств в несходном. В романе И.А. Гончарова «Обломов» тип главного героя поясняют и его антипод, «немец» Штольц, и Захар (составляющий психологическую параллель своему барину), но в особенности — требовательная в своей любви Ольга и нетребовательная, тихая Агафья Матвеевна, создавшая для Ильи Ильича идиллический омут. А.В. Дружинин находил фигуру Штольца даже излишней в этом ряду: «Создание Ольги так полно — и задача, ею выполненная в романе, выполнена так богато, что дальнейшее пояснение типа Обломова через другие персонажи становится роскошью, иногда ненужною. Одним из представителей этой излишней роскоши является нам Штольц <...> на его долю, в прежней идее автора, падал великий труд уяснения Обломова и обломовщины путем всем понятного противопоставления двух героев. Но Ольга взяла все дело в свои руки <.. > сухой неблагоприятный контраст заменился драмой, полною любви, слез, смеха и жалости»³.

Все эти и другие персонажи, также по-своему оттеняющие тип Обломова (Алексеев, Тарантьев и др.), введены в сюжет очень естественно: Штольц — друг детства, знакомящий Обломова с Ольгой; Захар всю жизнь при барине; Агафья Матвеевна — хозяйка снятой квартиры и т. д. Все они составляют ближайшее окружение главного героя и освещены ровным светом авторского внимания.

Однако между местом героя в сюжете произведения и в иерархии характеров могут быть существенные диспропорции. Их формальные предпосылки многочисленны. В самом сюжете, наряду с событиями, образующими причинно-временную цепь (ее часто называют *фабулой*), могут быть так называемые *свободные мотивы*¹. Их появление, расшатывающее жесткую структуру событий, свойственную архаическим жанрам, фиксируется очень рано. Так, сравнивая басни римского поэта Федр (I в. н. э.) и древнегреческого поэта Бабрия (II в. н. э.), М.Л. Гаспаров указывает на гораздо большую обстоятельность и свободу изложения у Бабрия. «Среди образов и мотивов художественного произведения различаются структурные, органически входящие в сюжетную схему, и свободные, непосредственно с ней не связанные: если изъять из произведения структурный мотив, разрушится весь сюжет, если изъять свободный мотив, то произведение сохранит стройность и смысл, но станет бледнее и беднее. И вот, можно заметить, что Федр разрабатывает почти исключительно структурные образы и мотивы, а Бабрий обращает главное внимание на свободные образы и мотивы»². Введение свободных мотивов (отступлений от основного сюжета), сочетание в произведении непересекающихся или слабо связанных друг с другом сюжетных линий, сама детализация действия, его торможение описательными, статичными эпизодами (портрет, пейзаж, интерьер, жанровые сцены и пр.) — эти и другие усложнения в композиции эпических и драматических произведений открывают для писателя различные пути воплощения творческой концепции, в том числе возможность раскрытия характера *не только* в связи с его участием в сюжете.

В романе «Обломов» есть вводный эпизод — «Сон Обломова», где как бы останавливается время; критики разных направлений (Дружинин, Добролюбов, Ап. Григорьев) увидели в нем ключ ко всему роману, поскольку именно здесь раскрывается укорененность «обломовщины» в национальной жизни. Сравнив Гончарова с фламандскими живописцами, опозитизировавшими свой край, Дружинин подчеркнул глубокий смысл деталей описания и эпизодических лиц: «Тут нет ничего лишнего, тут не найдете вы неясной черты или слова, сказанного попусту, все мелочи обстановки необходимы, все законны и прекрасны. Онисим Суслов, на крыльцо которого можно было попасть не иначе, как ухватясь одной рукой за траву, а другою за кровлю избы, — любезен нам и необходим в этом деле уяснения»³. Ап. Григорьев видел в «Сне Обло-

мова» «зерно, из которого родился весь "Обломов"»; именно здесь «автор становится истинным поэтом...»¹. На Добролюбов в своем анализе «обломовщины» также обращается к материалу «Сна», в котором для него самое важное—воспитание Илюши. «...Гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства»².

Ариадниной нитью, позволяющей увидеть за персонажами систему характеров, является прежде всего *творческая концепция, идея* произведения; именно она создает единство самых сложных композиций. В понимании этой концепции, основной мысли произведения, конечно, возможны и даже неизбежны расхождения: любая интерпретация в той или иной степени субъективна. Но как в адекватных, так и в полемичных по отношению к авторской концепции интерпретациях персонажи и их расстановка рассматриваются не наивно реалистически, а в свете общей идеи, единства смысла произведения.

В.Г. Белинский в разборе «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова усматривал связь между пятью частями этого романа-цикла, с их разными героями и сюжетами, в «одной мысли» — в психологической загадке характера Печорина. Все остальные лица, «каждое столько интересное само по себе, так полно образованное — становятся вокруг одного лица, составляют с ним группу, которой средоточие есть это одно лицо, вместе с вами смотрят на него, кто с любовью, кто с ненавистью...». Рассмотрев «Бэлу» и «Максима Максимыча», критик отмечает, что Печорин «не есть герой этих повестей, но без него не было бы этих повестей: он герой романа, которого эти две повести только части»³. В «Анне Карениной» основные сюжетные линии (Анна — Каренин — Вронский, Кита — Вронский — Левин, Долли — Стива) объединены прежде всего семейной темой, в толстовском понимании и оценках. Известны слова писателя: «Я горжусь... архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». «Внутренняя связь», сложная переключка эпох и ценностей—в основе композиции «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова.

В свете той или иной концепции произведения, охватывающей его в целом, и с учетом многообразия структур образа, определяется значение персонажа как характера. При этом оказывается, что приблизительно равная занятость в сюжете не означает сходного статуса характеров. В «Венецианском купце» Шекспира Шейлок намного превосходит — по потенциалу многозначности образа — своего должника Антонио, как и остальных лиц (вопреки или благодаря замыслу автора?). В «Войне и мире» Толстого Тихон Щербатый несопоставим с Платоном Каратаевым—символом «роевой жизни», мысленным судьей Пьера в эпилоге (хотя в сюжете и Щербатый, и Каратаев — эпизодические лица). Главный проблемный герой спрятан в глубине повествования («особенный человек» Рахметов в тайнописи романа Чернышевского «Что делать?»), его образ может быть даже «внесценическим, как в пьесе Булгакова «Последние дни (Пушкин)». По воспоминаниям Б.С. Булгаковой, В.В. Вересаев «сначала... был ошеломлен, что МА. решил пьесу писать без Пушкина (иначе будет вульгарной), но, подумав, согласился»¹. В «абсурдистских» пьесах Э. Ионеско «Стулья» и С. Беккета «В ожидании Годо» образы тщетно ожидаемых созданы в диалоге присутствующих на сцене.

Внесценическому изображению по эксцентричности приема не уступают *раздвоение* персонажа, знаменующее различные начала в человеке («Добрый человек из

Сезуана» Б. Брехта, «Тень» Е. Шварца, разрабатывающая идущий от А. Шамиссо мотив), а также его *превращение* (в животное, насекомое: «Превращение» Ф. Кафки, «Собачье сердце» М.А. Булгакова, «Клоп» В. Маяковского). Сложный, двоящийся сюжет здесь раскрывает в сущности один характер.

Неучастие персонажа в основном действии произведения — нередко своеобразный знак его важности как выразителя общественного мнения, символа, авторского резонера и пр. В художественном реализме, с его вниманием к социально-историческим обстоятельствам, такие лица и воплощают обычно эти обстоятельства, помогая понять мотивы поступков главных героев. В «Госпоже Бовари» Флобера символом пошлости выступает аптекарь Омэ, местный просветитель, корреспондент газеты «Руанский фонарь», чьи рассуждения напоминают «Лексикон прописных истин», составленный писателем; вечное присутствие самодовольного Омэ и скука Эммы тесно связаны. Аналогична роль гротескного Ипполита Ипполитыча в рассказе Чехова «Учитель словесности», говорящего в предсмертном бреду о том, что «Волга впадает в Каспийское море...»; его общие места утрируют механистичность, ритуальность реплик Шелестовых и их гостей, не сразу открывшуюся Никитину. В «Грозе» А.Н. Островского не участвующие в интриге пьесы Феклуша и Кулигин — как бы два полюса духовной жизни города Калиною. По мнению Добролюбова, без так называемых «ненужных» лиц в «Грозе» «мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы...»².

Свобода драматурга-реалиста в построении системы персонажей особенно очевидна на фоне классицистического правила *единства действия* — руководства к подбору лиц [так, Корнель порицался за введение в «Сид» Инфанты, «ибо персонаж сей никак не способствует и не препятствует заключению названного брака...» (Родриго и Химены)]¹.

Однако свобода не есть произвол. И в постклассицистическую эпоху действовал критический фильтр, обнаруживающий «лишних» персонажей. «...Пьеса выиграла бы,—советует Чехов Е.П. Гославско-му,— если бы Вы кое-кого из действующих лиц устранили вовсе, например, Надю, которая неизвестно зачем 18 лет и неизвестно зачем она поэтесса. И ее жених лишний. И Софи лишняя. Преподавателя и Качедыкина (профессора) из экономии можно было бы слить в одно лицо. Чем теснее, чем компактнее, тем выразительнее и ярче»². Салтыков-Щедрин ядовито рецензирует комедию Ф. Устрялова «Слово и дело»: «Второй акт в доме Мартовых. Это семейство состоит из старухи Мартовой, дочери Наденьки и госпожи Репиной, которая введена автором в пьесу единственно для того, чтобы показать, что в природе могут существовать и тетки»³.

В то же время принцип «экономии» в построении системы персонажей прекрасно сочетается, если этого требует содержание, с использованием *двойников* (два персонажа, но один тип: Розенкранц и Гильдестерн в «Гамлете» Шекспира; Добчинский и Бобчинский в «Ревизоре» Н.В. Гоголя; Чибисов и Ибисов, Шатала и Качала в «Смерти Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина), *собираемых образов* и соответствующих «массовых сцен», вообще с многогеройностью произведений. Работая над «Тремя сестрами», Чехов иронизировал над собой: «Пишу не пьесу, а какую-то путаницу. Много действующих лиц — возможно, что собьюсь и брошу писать». А по завершении пьесы вспоминал: «Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочери!»⁴. Многолюдность чеховской драматургии 1900-х годов подчеркивает общую, устойчивую конфликтную ситуацию, «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы»⁵. Естественно тяготе-

ют к многоперсонажности авторы эпопей, нравоописательных панорам и других жанров, предполагающих широкий охват действительности. В «Войне и мире» Толстого, по выводу АА. Сабурова, персонажная система включает четыре категории (главные, второстепенные, эпизодические, вводные лица), при этом «значение низших категорий несравненно больше, чем в романе»¹.

Собирательные образы—примета стиля многих произведений ранней советской литературы («Железный поток» А. Серафимовича, «Мистерия-буфф» Маяковского и др.). Часто этот прием был и данью моде, исполнением социального заказа, в связи со своеобразной «сакрализацией» темы народа. Массовки на сцене —мишень сатиры Булгакова в «Багровом острове», где в пьесу «гражданина Жюль Верна» вводятся «красные туземцы и туземки (положительные и несметные полчища)», а также И. Ильфа и Евг. Петрова: в их рассказе «Как создавался Робинзон» редактор советует романисту-ремесленнику, пишущему о «советском Робинзоне», показать «широкие слои трудящихся». В пародиях сатириков подчеркнута, благодаря комической гиперболе, *знаковость* приема, свойственная нормативным жанрам вообще.

Но, в отличие от клише конъюнктурных поделок, «язык» жанровых канонов литературы прошлого вызывает радость узнавания, встречи с детством культуры. Этот «язык» включает устойчивый ансамбль персонажей, носящих традиционные (часто «говорящие») имена. Уже перечень действующих лиц порождает очень конкретные ожидания, представления о типе произведения, его конфликте и характерах, развязке. Например, такие герои пьесы, как хвастун Вертолет, его дядя Простодум, богатая дворянка Чванкина и ее дочь Милена, советник из наместничества Честон и его сын Замир, явно обещают классицистическую комедию (это «Хвастун» Я.Б. Княжнина).

Изучение систем персонажей в аспекте исторической поэтики, их знаковоеTM, очень яркой в некоторых жанрах (комедия дель арте, мистерия, моралите, рыцарский, пасторальный, готический романы, агиография и др.), подготавливает и к более глубокому восприятию современной литературы, изощренно и широко использующей накопленное культурой богатство.

С.А. Мартьянова ПОВЕДЕНИЕ ПЕРСОНАЖА

Автор художественного произведения обращает читательское внимание не только на существо поступков, слов, переживаний, мыслей персонажа, но и на манеру совершения действий, т. е. на формы поведения. Под термином *поведение персонажа* понимается воплощение его внутренней жизни в совокупности внешних черт: в жестах, мимике, манере говорить, интонации, в положениях тела (позах), а также —в одежде и прическе (в этом раду — и косметика). Форма поведения —это не просто набор внешних подробностей совершения поступка, но некое единство, совокупность, целостность. Формы поведения придают внутреннему существу человека (установкам, мироотношению, переживаниям) отчетливость, определенность, законченность. Так, в 3-й главе «Евгения Онегина» Пушкина особенности поведения Татьяны (ее письмо Онегину — отсутствие всякой осмотрительности, осторожности) объясняются тем, что героиня «любит без искусства», «не шутя». О Татьяне-«кня-гине» в 8-й главе «Евгения Онегина» сказано:

Она была нетороплива, Не холодна, не говорлива, Без взора наглого для всех, Без притязаний на успех.

И эта «простая», «тихая» манера себя вести воплощает равнодушие героини к «постылой жизни мишуре», к «ветоши маскарада», «блеску» светской жизни.

Термин «формы поведения» заимствован у психологов¹. Им также активно поль-

зуются историки и социологи. Приоритет в литературоведческом освоении термина принадлежит, по-видимому, Г.О. Винокуру. Автор обстоятельного теоретического сочинения «Биография и культура», используя близкое по значению словосочетание «*стиль поведения*», писал: «В стиле личная жизнь получает такое своеобразное единство и индивидуальную целостность, мимо которой не может пройти никакая философская историческая интерпретация, если она хочет быть адекватной»². Из дореволюционных работ можно назвать очерк В.О. Ключевского о «Недоросле», где внимание историка сосредоточено именно на особенностях внешнего действия героев Фонвизина³. Теоретически значима работа М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», большая часть которой содержит рассуждения об «овнешнении» духовного облика персонажа как «завершении» автором своего героя. Важны также суждения Д.С. Лихачева об *этикетности* поведения героев древнерусской литературы⁵ и статьи Ю.М. Лотмана о *театральности* поведения русских людей XVIII—XIX вв.⁶. Благодаря этим работам понятие «формы поведения» обрело свои «гражданские права» в литературоведении.

Формы поведения — одна из существенных сторон жизнедеятельности личности в первичной реальности. Они выражают душу человека и служат важным средством коммуникации. АФ. Лосев писал: «Тело — живой лик души. По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу <,,> не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мною». И в художественной литературе формы поведения неизменно воссоздаются, осмысливаются и оцениваются писателями. Они являются (наряду с духовным ядром, *формами сознания*) важнейшей гранью персонажа как *целостности* и входят в состав *мира* произведения. Об этой стороне литературного творчества не раз говорили и сами писатели. Н.В. Гоголь в «Авторской исповеди» признавался: «Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности»². Знаменателен также совет А.П. Чехова брату Александру: «Лучше всего избегать описывать душевные состояния героев: нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев»³. Личность героя при этом постигается более целостно: духовная сущность выступает в определенном внешнем обличье.

Формы поведения могут иметь *знаковый* характер. Для описания знаковых форм поведения воспользуемся классификацией Блаженного Августина, разделившего все знаки на «естественные» и «условные». По мнению средневекового мыслителя, «жесты, выражения лица, глаз, интонации голоса, отражающие состояние человека, желание-нежелание и т. п., составляют «естественный, общий всем народам язык», который усваивается детьми еще до того, как они научатся говорить»⁴. Например, когда человек закрывает лицо руками,— это произвольно выражает его отчаяние. Но среди жестово-мимических движений человека могут быть и условные знаки: формы поведения, смысловая наполненность которых—величина переменная, зависящая от договоренности людей между собой (отдание чести военными, пионерский галстук у членов пионерской организации и т. д.).

Можно разграничить типы знаковых форм поведения и по другому принципу. К первому типу относятся знаки-«эмблемы», знахи-«паро-ли», четко, лаконично сообщающие определенную информацию о человеке. Так, герой антиутопии Дж. Оруэлла «1984» Уинстои замечает у Джулии «алый кушак — эмблему Молодежного антиполового союза». Ко второму типу относятся формы поведения, имеющие более широкое значение,—приметы, по которым угадывается принадлежность человека к определенному социальному кругу или сословию. Такие формы поведения являются, как прави-

ло, результатом воспитания, волевой тренировки. Об Евгении Онегине в 1-й главе пушкинского романа сказано:

Легко мазурку танцевал И кланялся непринужденно.

По этим знакам в светском обществе заключили, «что он умен и очень мил». Поведенческий идеал Николеньки Иртеньева в «Юности» Л.Н. Толстого — человек *comme il faut*. Неудивительно, что университетские товарищи, не соответствующие такому идеалу («грязные руки с обгрызенными ногтями», «ругательства, которые они ласкательно обращали друг к другу», «грязная комната», «привычка Зухина беспрестанно немножко сморкаться, прижав одну ноздрю пальцем»), вызывают у Николеньки ненависть и даже презрение.

Для одного человека детали поведения другого лица могут стать явным знаком, не будучи таковым для их носителя. Прав исследователь, пишущий об одном из эпизодов «Трех сестер» А.П. Чехова (Ольга недовольна нарядом Наташи — розовым платьем с зеленым поясом) так: «Все будущее столкновение сестер с Натальей, — двух миров, двух культур — дано здесь сразу, в этом цветовом конфликте»¹. Для одних людей определенный тип поведения является естественным, органически усвоенным, в то время как для других он становится предметом рефлексии. Мартин Иден в одноименном романе Дж. Лондона вспоминает, как Руфь нежно поцеловала свою мать: «В том мире, из которого он вышел, не в обычае были подобные нежности между родителями и детьми. Для него это послужило своего рода откровением, доказательством той возвышенности чувств, которой достигли высшие классы». В пьесе Б. Шоу «Пигмалион» Элиза говорит Пике-рингу о подспудном воспитательном эффекте неосознаваемых «мелочей» поведения полковника: «Ну вот то, что вы вставали, говоря со мной, что вы снимали передо мной шляпу, что вы никогда не проходили первым в дверь». Эти «мелочи» пробудили у нее «уважение к себе».

Вместе с тем теорию знаков применительно к изучению форм поведения можно использовать с известными ограничениями. Во-первых, формы поведения могут вести реципиента к постижению жизненных намерений, духовных стремлений, единичных, мгновенных импульсов, но могут и что-то скрывать, являясь загадкой для окружающих. Так, Пьер Безухов в романе «Война и мир» ошибается, пытаясь понять «выражение холодного достоинства» на лице Наташи: «Он не знал, что душа Наташи была преисполнена отчаяния, стыда, унижения и что она не виновата была в том, что лицо ее нечаянно выражало спокойное достоинство и строгость» (т. 2, ч. 5, гл. XIX). Во-вторых, если поведение человека становится всецело знаковым, лишается своей естественности, непосредственности, открытости, свободы, то это свидетельствует о тщеславной зависимости человека от окружающих, излишней заботе о собственной репутации и производимом впечатлении. Как говорит Наташа Ростова о Долохове: «У него все назначено, а я этого не люблю» (т. 2, ч. I, гл. X).

Впрямую формы поведения запечатлеваются актерским искусством (наиболее многопланово — в драматическом театре). В литературе они осваиваются широко, но изображаются опосредованно — через «цепочку» словесных обозначений. В этом литературе уступает театру и иным пластическим искусствам, а вместе с тем (здесь ее преимущество) располагает возможностью запечатлеть реакции человеческого сознания на «внешнего человека». Понятие «формы поведения» при этом приложимо не только к персонажам, но и к *лирическим героям*, и к *повествователям-рассказчикам*. Д.С. Лихачев доказал продуктивность этого подхода, анализируя послания Ивана Грозного: «Сочинения Грозного были органической частью его поведения. Он «вел себя» в своих посланиях совершенно так же, как в жизни»¹. Из литературы более близ-

кого нам времени можно вспомнить пушкинского Белкина: простота, ясность речевой манеры подставного автора «Повестей Белкина» оказываются знаком его открытости, бесхитростности, а патетика, назидательность — проявлением узости личностного и литературного кругозора².

В формах поведения человек явлен окружающим эстетически. Выражение внутреннего во внешнем становится формой поведения, когда поведенческие черты героя устойчивы, соотнесены с духовным ядром личности и обладают *характерностью*. В этом смысле они не просто являются компонентами «содержательной формы» произведения, одним из аспектов уровня предметной изобразительности, но напрямую становятся объектом истолкования и оценки. Формы поведения для писателя, таким образом, — не только средство раскрытия внутреннего мира персонажей, но и предмет постижения, оценки человеческой реальности. Они органически, глубинно связаны с поведенческими установками и *ценностными ориентациями*: с тем, как хочет подать и подает себя человек окружающим, каким он себя ощущает и как строит свой облик. Проблематика форм поведения становится особенно острой и актуальной в посттрадиционалистское время, когда у человека появляется возможность свободного выбора типа действия. При этом формы поведения весьма разнородны: они продиктованы традицией, обычаем, ритуалом или, напротив, обнаруживают черты именно данного человека и его свободную инициативу в сфере интонирования и жестикологии. Люди, далее, могут вести себя непринужденно, ощущая себя внутренне свободными, но могут усилием воли и рассудка, нарочито и искусственно демонстрировать словами и движениями нечто одно, затаив в душе что-то совсем иное: человек либо доверчиво открывает себя тем, кто в данный момент находится рядом, либо сдерживает и контролирует выражение своих импульсов и чувств. В поведении обнаруживаются игровая легкость, нередко сопряженная с веселостью и смехом, или, наоборот, сосредоточенная серьезность и озабоченность. В одних случаях поведение внешне эффектно и броско (наподобие того, что являют собой «укрупненные» движения и интонации актеров на сцене), в других — непритязательно и буднично. Характер движений, жестов, интонаций во многом зависит и от коммуникативной установки человека: от его намерения и привычки монологично поучать других (позиция проповедника и оратора), либо всецело полагаться на чей-то авторитет (позиция послушного ученика), либо, наконец, беседовать с теми, кто вокруг, на началах равенства. Внимание читателя и литературоведа к формам поведения персонажей оказывается особенно важным, когда сами персонажи сосредоточены на своем внешнем облике, на производимом ими впечатлении и на собственной репутации. Зачастую именно формы поведения становятся для героя важным средством достижения определенной цели или средством маскировки низменной сущности. В частности, об Евгении Онегине в романе говорится: «Как рано мог он лицемерить...» У Печорина отмечается кокетство: в разговоре с княжной Мери герой то принимает «глубоко трогательный вид», то иронически шутит, то произносит эффектный монолог о своей готовности любить весь мир и роковой непонятости людьми, о своем одиночестве и страданиях (можно указать и на толстую солдатскую шинель Грушницкого, которую герой носит «гордо», на его манеру говорить «скоро и вычурно»; на «академические позы» отдыхающих на водах франтов). В «Мертвых душах» автор сообщает, что ему нечего сказать о характере губернских дам, настолько они поглощены внешней светскостью: «...что до того, как вести себя, соблести тон, поддержать этикет, множество приличий самых тонких, а особенно наблести моду в самых последних мелочах, то в этом они опередили даже дам петербургских и московских». Чиновник Иван Антонович («кувшинное рыло») артистиче-

ски тонко вымогает взятку с помощью «говорящих» жестов и мимических движений: сначала «искоса оглядел», потом «сделал вид, что ничего не слышит», потом ответил «сурово». Услышав же намек на взятку, Иван Антонович заговорил «поласковее», получив бумажку, «накрыл тотчас же ее книгою». Немного позднее Иван Антонович, «учтиво поклонившись», «потихоньку» попросил еще.

Формы поведения литературного персонажа следует отличать от единичных компонентов его наружности, речевого и жестово-мими-ческого действования (портретные описания, описания костюма).

Портретные характеристики, как правило, однократны и исчерпывающи: при первом появлении персонажа на страницах произведения описывается его наружность, чтобы к ней можно было уже не возвращаться. Поведенческие же характеристики чаще всего рассредоточены в тексте, многократны и вариативны, ибо констатируют в изображаемом человеке то, что в нем неизбежно динамично и связано с внутренними и внешними переменами. Традиционно это называют динамикой *портрета*, но по сути речь идет о формах поведения. Во время первого разговора с Пьером о предстоящем отъезде на войну лицо молодого Болконского дрожит «нервическим оживлением каждого мускула». При встрече с князем Андреем через несколько лет Пьера поражает его «потухший взгляд». Совсем иначе выглядит Болконский в пору увлечения Наташей Ростовой. А во время разговора с Пьером накануне Бородинского сражения на его лице — «неприятное» выражение, отвечает Болконский «злобно-насмешливо». Во время встречи с Наташей тяжело раненный князь Андрей, «прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими, радостными слезами»; позже автор описывает светящиеся «ей навстречу» глаза и, наконец, — «холодный, строгий взгляд» перед смертью.

Формы поведения нередко выдвигаются на авансцену произведения, предстают как источник серьезных *конфликтов*. Так, в шекспировском «Короле Лире» молчаливость Корделии, «отсутствие умильности во взоре и льстивости в устах» на фоне красноречивых декламаций Гонерильи и Реганы о безграничной любви к отцу приводят в ярость старого Лира, что и послужило завязкой трагедии. «Маленький», непритязательный, не умеющий «подать себя» Акакий Акакиевич из «Шинели» Н.В. Гоголя подвергается насмешкам со стороны сослуживцев; позднее генерал («значительное лицо») заговорил с Башмачкиным «голосом отрывистым и твердым» и прогнал его, заметив «смиранный вид», «старенький» вицмундир своего посетителя. Поводом для антипатии Неточкы Незвановой к Петру Александровичу («Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского) послужило детское воспоминание о том, как хозяин дома, отправляясь к жене, «будто переделывает свое лицо»: «Вдруг, едва только он успел заглянуть в зеркало, лицо его совсем изменилось. Улыбка исчезла как по приказу, и на место ее какое-то горькое чувство... искривило его губы, какая-то судорожная боль нагнала морщины на лоб его и сдавила ему брови. Взгляд мрачно спрятался под очки, — словом, он в один миг, как будто по команде, стал совсем другим человеком... Посмотревшись с минуту в зеркало, он понурил голову, сгорбился, как обыкновенно являлся перед Александрой Михайловной, и на цыпочках пошел в ее кабинет». А в финале повести мы узнаем, что причиной столь сурового обхождения Петра Александровича со своей женой было своеобразное «тиранство», стремление «удержать над ней первенство», доказать собственную безгрешность.

Конфликтные ситуации, причиной которых стали формы поведения, легли в основу и ряда комедийных произведений, где выявляется преувеличенная сосредоточенность на внешних сторонах жизни. Тартюф в одноименной комедии Мольера, сумевший принять «благочестивый вид» и разводящий «цветистые рацеи», грубо обманыва-

ет доверчивых Оргона и его мать. В основе сюжета другой комедии Мольера — «Мещанин во дворянстве» — претензии самовлюбленного и невежественного Журдена, его стремление во что бы то ни стало овладеть искусством светского обхождения. По особенностям поступков Хлестакова в комедии Гоголя «Ревизор» Бобчинский и Добчинский заключили, что перед ними — важный столичный чиновник: «Недурной наружности, в партикулярном платье, ходит этак по комнате, и в лице этакое рассуждение... физиономия... поступки», а далее — «и денег не платит и не едет. Кому же б быть, как не ему?» Гротескно-преувеличенные представления чиновников об образе жизни и поведении «столичной штучки» помогли легкомысленному Хлестакову одурачить городничего и его подчиненных.

В литературе изображается не только поведение отдельного лица, но и поведение больших групп людей — участников церемоний, ритуалов и т. п. Так, в романе Стендаля «Красное и черное» (гл. XVIII) описывается движение почетного караула короля и восхищение провинциалов «блестящими мундирами» его участников. А позднее, отправившись за королем в часовню, главный герой романа — Жюльен Сорель — замечает хорошеньких девушек из знатных семей, которые, склонив колена, восторженно наблюдали за епископом. Сцена произвела глубокое впечатление на Жюльена: «Это зрелище лишило нашего героя последних остатков разума. В этот миг он, пожалуй, ринулся бы в бой за инквизицию, и ото всей души».

Таким образом, формы поведения — это существенный и один из наиболее древних аспектов изображения персонажа. Ведь жизненная позиция, *психологические* особенности, формы сознания в их полноте стали осваиваться литературой значительно позднее. Путем анализа форм поведения мы получаем возможность уяснить причастность произведения той или иной традиции в истории культуры, что в конечном итоге обогащает нашу «историческую память» знаниями о своем прошлом. В частности, в статье Ю.М. Лотмана о «Ревизоре» поведение Хлестакова соотнесено с традициями допетровской и послепетровской эпохи, выявлена конфликтность встречи старой и молодой культуры. Все это позволило вести речь о «хлестаковщине» как явлении, имевшем глубокие культурно-исторические корни¹.

Перспективу изучения форм поведения естественно усмотреть в создании типологии личности, преломленной художественным творчеством. В качестве примера напомним суждения М.М. Бахтина об авантюрном человеке, тип которого столь значим в литературе разных стран и народов²; А.И. Журавлевой о «герое во фраке», сыгравшем значительную роль в истории русской литературы: «Все стремится с ним соотнестись, хотя и с разным отношением к этому образцу»³. Сошлемся также на статью И.Л. Альми о поведенческой структуре «импровизаторского типа личности», сходной у таких, казалось бы, различных героев, как пушкинские Самозванец, Дон Гуан и гоголевский Хлестаков: «...мгновенность перевоплощений, многоликость, граничащая с безличием, легкость, отзывающаяся легкомыслием, беспринципность и детская непосредственность, привлекательность натуры и несомненная преступность действий в общем итоге»⁴. В этом случае кажется целесообразным воспользоваться понятием «литературная роль». Это совокупность устойчивых внешних примет персонажа, говоря словами Л.Я. Гинзбург, «облеченного определенной стилистикой», жанровой или направленной (резонер классицизма, романтический герой⁵). Понятие *литературной роли* родственно категории амплуа в театральном творчестве.

Общество и словесное искусство, в частности, располагают определенным репертуаром форм поведения. Литературоведу и читателю-непрофессионалу необходимы знания о культурном фоне, культурном контексте, формирующих язык поведения

той или иной эпохи.

Литература неизменно запечатлевает культурно-историческую специфику форм поведения. На ранних этапах словесности, а также в литературах средневековья, изображалось преимущественно предначертанное обычаем ритуальное поведение. Оно, как отмечает Д.С. Лихачев, говоря о древнерусской литературе, отвечало определенному *этикету*, в текстах преломлялись главным образом представления о том, «как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению» — в соответствии с некой традиционной нормой⁶. Обратившись к «Чтению о житии и о погублении Бориса и Глеба», ученый показывает, что герои ведут себя как «издавна наученные» и «благовоспитанные».

Нечто аналогичное — в эпосе древности, сказках, рыцарских романах. Даже та область человеческого бытия, которую мы ныне именуем частной жизнью, представляла как строго ритуализированная. Вот с какими словами обращается в «Илиаде» Гекуба к своему сыну Гектору, ненадолго покинувшему поля сражений и пришедшему в родной дом:

«Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву? Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы, Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце: Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу? Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным...»

(Песнь VI. Пер. ЕЖ Гнедича)

И в том же тоне Гектор отвечает, почему он не дерзнет возлиять Зевсу вино «неомытой рукой».

Вместе с тем в агиографической литературе средневековья воссоздавалось поведение «безвидное». В «Житии преподобного Феодосия Печерского» рассказывается, как святой в детстве, несмотря на материнские запреты и даже побои, «сторонился сверстников, носил ветхую одежду, работал в поле вместе со смердами». Став монахом, Феодосии «незаметно молот выделенные каждому для помола меры зерна». У преподобного Димитрия («Житие и духовные подвиги преподобного отца нашего Димитрия, вологодского чудотворца»), обладавшего красивым лицом, «был... обычай не только за разговором, но и на улице всегда прикрывать свое лицо куколем». Земледелец, приехавший увидеть «святого мужа Сергия» («Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия, чудотворца»), не узнал его в нищем работнике: «На том, кого вы указали, ничего не вижу—ни чести, ни величия, ни славы, ни одежд красивых, дорогих <...> ни слуг поспешных <...> но все рваное, все нищее, все сирое». А впоследствии рассказывается, как преподобный Сергий отказался принять дорогие подарки от митрополита, отказался от епископства.

Святые и авторы агиографических текстов о них опираются на евангельский образ Христа («невзрачный», «презренный»), апостольские послания и святоотеческую литературу. По мысли одного из апологетов, «добродетель, чтобы не иметь с пороком ничего общего, отказывается от внешней красоты. Порок же всячески старается усиливать эту форму маскировки»¹. А «громкий голос, грубая речь, строптивый с горечью ответ, гордая и подвижная походка, неудержимая говорливость» выступают в «Добротолубии» как приметы гордеца — антипода христианской святости.

Совсем иные поведенческие ориентации и формы доминируют в низких жанрах древности и средневековья. В комедиях, фарсах, новеллах царит атмосфера вольных шуток и игр, перебранок и драк, абсолютной раскованности слова и жеста, которые, как показал М.М. Бахтин в книге о Ф. Рабле, вместе с тем сохраняют некоторую ритуальную обязательность, присущую традиционным массовым празднествам (карнава-

лам). Вот небольшая (и наиболее «пристойная») часть перечня «карнавальных повадок» Гаргантюа в детстве: «Вечно валялся в грязи, пачкал нос, мазал лицо», «утирал рукавом нос, сморкался в суп», «кусался, когда смеялся, смеялся, когда кусался, частенько плевал в колодец», «сам себя щекотал под мышками». К подобным мотивам «Гаргантюа и Пантагрюэля» тянутся нити в первую очередь от Аристофана, комедии которого являют «образец всенародного, освобождающего, блестящего, буйного и жизнотворного смеха»².

Эпоха Возрождения ознаменовалась интенсивным обогащением форм поведения как в общекультурной реальности, так и в литературных произведениях. Стало гораздо большим внимание общества к «внешнему человеку»: «Возрос интерес к эстетической стороне поступка вне его нравственной оценки, ибо критерий нравственности стал разнообразнее с тех пор, как индивидуализм расшатал исключительность старого этического кодекса», — отмечал А.Н. Веселовский, рассматривая «Декамерон» Дж. Боккаччо³. Наступило время интенсивного обновления, свободного выбора и самостоятельного созидания форм поведения. Эта культурно-историческая тенденция имела место и в пору Возрождения, когда был выработан этикет свободного умственного собеседования⁴, и в эпоху классицизма, выдвинувшего на авансцену поведение моралиста-резонера, поборника и проповедника гражданских добродетелей.

В России временем радикального обновления форм поведения явился XVIII век, прошедший под знаком реформ Петра I, секуляризации жизни общества и поспешной европеизации страны с ее достижениями и издержками⁵. Знаменательна характеристика В.О. Ключевским положительных героев комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»: «Они явились ходячими, но еще безжизненными схемами морали, которую они надевали на себя, как маску. Нужны были время, усилия и опыт, чтобы пробудить жизнь в этих пока мертвых культурных препаратах, чтобы эта моралистическая маска успела вращаться в их тусклые лица и стать их живой нравственной физиономией»¹.

Весьма специфичные поведенческие формы выработаны в русле сентиментализма, как западноевропейского, так и русского. Провозглашение верности законам собственного сердца и «канон чувствительности» порождали меланхолические вздыхания и обильные слезы литературных героев, которые нередко оборачивались экзальтацией и жеманством, над чем иронизировал Пушкин, а также позами вечной печальности (вспомним Жюли Карагину в «Войне и мире»). Этот стереотип определил облик героев многих русских повестей, написанных как бы по мотивам карамзинской «Бедной Лизы».

Как никогда ранее, активным стал свободный выбор человеком форм поведения в эпоху романтизма. Появились литературные герои, ориентирующиеся на определенные поведенческие образцы, жизненные или литературные. Знаменательны слова о Татьяне Лариной, которая, думая об Онегине, воображала себя героиней прочитанных ею романов: «Кларисой, Юлией, Дельфиной». Вспомним и пушкинского Германна («Пиковая дама») в позе Наполеона, и Печорина с его байронизмом.

В какой-то мере сходные «поведенческие» мотивы настойчиво прозвучали в романе Стендаля «Красное и черное». Чтобы завоевать высокое положение в обществе, Жюльен Сорель поначалу разыгрывает роль благочестивого юноши, а позже, воодушевленный примером Наполеона, принимает роль «покорителя женских сердец», «человека, привыкшего быть неотразимым в глазах женщин», и разыгрывает ее перед госпожой де Реналь. «У него такой вид, — скажет о нем одна из героинь романа, — точно он все обдумывает и ни шагу не ступит, не рассчитав заранее». Автор замечает, что, позерствуя и рисуясь, Жюльен невольно «прилагал невероятные старания испор-

тить все, что в нем было привлекательного».

В первой половине XIX в. появилось множество персонажей, подобных лермонтовскому Грушницкому и гоголевскому Хлестакову, чей облик «строился» в соответствии с модными стереотипами. В таких случаях, по словам Ю.М. Лотмана, «поведение не вытекает из органических потребностей личности и не составляет с ней неразрывного целого, а «выбирается», как роль или костюм, и как бы «надевается» на личность». Ученый отмечал: «Герои Байрона и Пушкина, Марлинского и Лермонтова породили целую фалангу подражателей <...>, которые перенимали жесты, мимику, манеры поведения литературных персонажей <...> В случае с романтизмом сама действительность спешила подражать литературе».

Широкое распространение в начале века поведения демонстративно-зрелищного, «литературного», «театрального», сопряженного со всякого рода эффектными позами и масками, Ю.М. Лотман объяснял тем, что массовой психологии этой эпохи были свойственны «вера в собственное предназначение, представление о том, что мир полон великих людей». Вместе с тем он подчеркивал, что «поведенческие маскарады» как противовес традиционному, «руганному» поведению имели позитивное значение и были благоприятны для становления личности и обогащения общественного сознания: «...подход к своему поведению как сознательно творимому по законам и образцам высоких текстов» знаменовал появление новой «модели поведения», которая, «превращая человека в действующее лицо, освобождала его от автоматической власти группового поведения, обычая»¹.

Разного рода искусственность, «сделанность» форм поведения, нарочитость позы и жеста, мимики и интонации, освещавшиеся критически уже в пору романтизма, стали в последующие эпохи вызывать к себе еще более суровое, безусловно негативное отношение писателей. Вспомним толстовского Наполеона перед портретом сына: подумав, как себя вести в этот момент, полководец «сделал вид задумчивой нежности», после чего (!) «глаза его увлажнились». Актер, стало быть, сумел проникнуться духом роли. В постоянстве и равенстве себе интонаций и мимики Л.Н. Толстой усматривает симптомы искусственности и фальши, позерства и лжи. Берг всегда говорил точно и учтиво; Анну Михайловну Друбецкую никогда не покидал «озабоченный и вместе с тем христиански-кроткий вид»; Элен наделена «однообразно красивой улыбкой»; глаза Бориса Друбецкого были «спокойно и твердо застланы чем-то, как будто какая-то заслонка — синие очки общежития — были надеты на них».

Неустанно внимателен и, можно сказать, нетерпим ко всякого рода актерствованию и амбициозной фальши Ф.М. Достоевский. Участники тайного заседания в «Бесах» подозревали друг друга, и «один перед другим принимали разные осанки». Петр Верховенский, идя на встречу с Шаговым, «постарался переделать свой недовольный вид в ласковую физиономию». А позже советует: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин: я всегда сочиняю, когда к ним (членам революционного кружка.— СМ.) вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо: очень нехитрая вещь». Весьма настойчиво выявляет Достоевский также жесты и интонации людей болезненно самолюбивых и неуверенных в себе, тщетно пытающихся сыграть какую-то импозантную роль. Так, Лебядкин, знакомясь с Варварой Петровной Ставрогиной, «остановился, тупо глядя перед собой, но, однако, повернулся и сел на указанное место, у самых дверей. Сильная в себе неуверенность, а вместе с тем наглость и какая-то беспрерывная раздражительность сказывалась в выражении его физиономии. Он трусил ужасно <...> видимо боялся за каждое движение своего неуклюжего тела <...> Капитан замер на стуле с своею шляпой и перчатками в руках и не сводя бессмысленного

взгляда своего со строгого лица Варвары Петровны. Ему, может быть, и хотелось бы внимательно осмотреться, но он пока еще не решался». В подобных эпизодах Достоевский художественно постигает ту закономерность человеческой психики, которую много позже охарактеризовал М.М. Бахтин: «Человек <...> болезненно дорожающий производимым им внешним впечатлением, но не уверенный в нем, самолюбивый, теряет правильную <...> установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что <...> контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого...»¹.

Движения, позы и жесты, высказывания (и их интонации) выступают в реалистической литературе как индивидуальная характеристика персонажа. Достаточно вспомнить, к примеру, осторожного, вкрадчивого, боязливого Беликова у Чехова или противоположных ему по «стилю поведения» героев Достоевского — Настасью Филипповну и Ипполита, не умеющих и не желающих сдерживать свои импульсы.

В обрисовке поведения персонажей других писателей-реалистов нередко на первый план выступают *игровые* начала. Так, в «Бесприданнице» А.Н. Островского противопоставлены друг другу проникновенный артистизм искренней и доверчивой Ларисы и жестокие «игры» Паратова (злые шутки и издевательства над Карандышевым). Шутовство Федора Павловича Карамазова у Достоевского стало «второй природой» этого персонажа и обрисовано как следствие непрерывного самообмана грубого эгоиста. Герои, неспособные к шутке и веселью, предстают как отчужденные от «живой жизни»: угрюмство Сальери в сцене со слепым скрипачом; осмотрительные дамы и «несколько девиц, неулыбающихся лиц» в «Евгении Онегине»; «маскообразное», неподвижное лицо Ставрогина в «Бесах»; неизменно серьезный и внутренне холодный облик чеховской Лидии Волчаниновой.

Предметом неоднозначного освещения в реалистической литературе стали *этикетные* действия героев. Несомненной ценностью в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обладает традиционное приветствие старца иеромонахами: «Вся церемония произошла весьма серьезно, вовсе не как всedневный обряд какой-нибудь, а почти с каким-то чувством». А этикет как повод к самоутверждению, средство обмана, следствие поверхностно усвоенных веяний, признак иерархического мышления получает негативную оценку у русских писателей. Напомним знаменитое гоголевское отступление в 3-й главе «Мертвых душ»: «Надобно сказать, что у нас на Руси, если и не угнались еще кое в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения. <...> У нас не то: у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот, — словом, хоть восходи до миллиона, все найдутся оттенки». Прямо-таки виртуозами этикетности, выявляющей социально-иерархические дистанции, оказываются купцы в «Бесприданнице» Островского: Кнуров солидно неразговорчив в общении с Огудаловой, Карандышева замалчивает; под стать Кнурову Вожеватов, позволяющий себе небрежно-приказывающий тон с Огудаловой и едко насмешливый — с Карандышевым. Забегая вперед, отметим, что данная традиция освещения этикетного поведения подхвачена А.И. Солженицыным в рассказе «Матренин двор». В финале повести сопоставлены по контрасту обрядовые причитания сестер Матрены, мужниной родни, в «подтексте» которых — своеобразная «политика», и плач приемной дочери Киры, рыдавшей «простым рыданием нашего века».

В литературе XIX в. (как в эпоху романтизма, так и позже) настойчиво воссоздавалось и при этом поэтизировалось поведение, свободное от каких-либо масок и актерских поз, от сделанности, нарочитости, искусственности, исполненное одухотворенности. В этой связи уместно назвать героиню новеллы Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»: Кандида отличается от манерно-возвышенных девиц «веселостью и непринужденностью», которые не лишали ее способности глубоко чувствовать. Вспомним и героев Пушкина: Мироновых и Гриневых в «Капитанской дочке», Татьяну Ларину, Моцарта в одной из маленьких трагедий. Великий композитор предстал в освещении поэта как бытовая фигура, воплощающая поэзию безыскусственной простоты, артистической легкости и изящества, способности и к глубочайшим переживаниям, и к веселой непосредственности; он готов живо откликаться на все, что его окружает в каждый отдельный момент.

Быть может, ярче и многоплановее, чем где-либо еще, запечатлено и опозитизировано безыскусственно свободное и в то же время исполненное одухотворенности поведение (прежде всего — жестово-мимическое) в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, внимание которого «сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, ментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела»¹. «Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка», — эту мысль повествователя о Платоне Каратаеве вполне можно отнести и к другим героям романа. «Он не играл никакой роли», — сказано о Кутузове. Вот изображение смотра войск под Браунау: «... Кутузов слегка улыбнулся, в то время как, тяжело ступая, он опускал ногу с подножки, точно как будто и не было этих двух тысяч людей, которые не дыша смотрели на него...». Пьер, открытый душой всем и каждому, совершенно равнодушен к производимому им впечатлению. На петербургском балу он двигается «так же небрежно <...> как бы он шел по толпе базара». А вот описание той встречи княжны Марьи с Ростовым, которая завершилась их сближением: «При первом взгляде на лицо Николая она увидела, что он приехал только для того, чтобы исполнить долг учтивости, и решила твердо держаться в том самом тоне, в котором он обратится к ней». Но княжна не сумела сохранить верность избранной позе: «В самую последнюю минуту, в то время как он поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела <...> что она в припадке рассеянности, устремив вперед себя свои лучистые глаза, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся». Результатом этой рассеянности, неумения осуществить собственную установку и стало объяснение с ней Николая, принесшее обоим счастье.

Поведение безыскусственно простое, свободное как от ритуальной предначертанности, так и от жизнетворческих поз в духе романтизма, осознавалось и изображалось в качестве некой нормы не одним только Толстым. Оно предстало как поистине живое и исполненное поэзии у большинства писателей XIX—XX вв. Непреднамеренность и раскованность высказываний и жестов персонажей послепушкинской литературы каждый раз своя, особенная. Вместе с тем простота тоже может оказаться поддельной. Простота обращения Министра-администратора в пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» не что иное, как грубость и бесцеремонность.

Рубеж XIX—XX вв. и первые десятилетия нашего столетия были отмечены новым брожением в поведенческой сфере, что дало о себе знать прежде всего в литературной жизни. По словам Ю.М. Лотмана, «в биографиях символистов, «жизнестроительстве», «театре одного актера», «театре жизни» и других явлениях культуры воскресает поэтика поведения в духе романтизма»¹. Таково *жизнетворчество* блоковско-

го окружения 1906—1908 гг., иронически поданное в «Балаганчике». Еще одно свидетельство тому—ранние произведения В. В. Маяковского. Так, в трагедии «Владимир Маяковский» автор изобразил себя как пророка и спасителя человечества, жертвующего своей жизнью. Отдаленное подобие этих жизнетворческих импульсов — требования радикальной критики первых десятилетий XX в., согласно которым персонаж должен представлять собой «монолитный образец», своего рода идеал жертвенного подвига во имя революционных идей². Данко в горьковской «Старухе Изергиль» изображен красивым, смелым, «гордо» смеющимся: когда сердце Данко загорелось желанием спасти расслабленных людей, «в его очах засверкали лучи... могучего огня». Внешней исключительностью наделены и «положительные герои» литературы социалистического реализма. Чапаев в одноименной повести Д.А. Фурманова «так уж умел обставить <...> свои поступки, и так ему помогали это делать свои близкие люди, что в результате от поступков его неизменно получался аромат богатырства и чудесности». У Кожуха —героя повести А. С. Серафимовича «Железный поток» —«неподвижно-каменные черты», «железно» стиснутые челюсти, «непримиримый» взгляд. А поведение другого персонажа—Смолокурова—описывается так: «Он поднялся во весь свой громадный рост, и не столько слова, сколько могучая фигура с красиво протянутой рукой были убедительны». Не по годам суров Павел Корчагин в романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь», а у его старшего товарища Жухрая —«железная фигура <...> и голос тугой, не допускающий возражений».

Жизнестроительство начала XX в. не раз получало отчужденно-критическую оценку. Поэты начала века, отмечал Б.Л. Пастернак в «Охранной грамоте», нередко становились в позы, творя самих себя, и «зрелищное понимание биографии» со временем стало пахнуть кровью³. В ахматовской «Поэме без героя» символистская и около-символистская среда предреволюционных лет предстала в образе трагически греховного маскарада: в мире «краснобаев и лжепророков» и «маскарадной болтовни», беспечной, прямой, бесстыдной,

И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек...

«С детства ряженных я боялась» — эти слова А.А. Ахматовой в контексте поэмы свидетельствуют об ее причастности той поведенческой ориентации, которая ранее была столь ярко выражена в творчестве А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого и других писателей-классиков XIX в.

Сдержанно-скептическое отношение к *жизнетворческим* позам, связанным чаще всего с эгоистическим самоутверждением, желанием обрести определенную репутацию в обществе, закрытостью, отъединенностью, поверхностным отношением к проблемам жизни и культуры, сохранение безыскусственности как нормы унаследовано и рядом писателей XX в.: М.А. Булгаковым («Дни Турбиных» и «Белая гвардия»), М.М. Пришвиным, Б.Л. Пастернаком («Доктор Живаго», «Быть знаменитым некрасиво...»), И.С. Шмелевым, Б.К. Зайцевым, А.Т. Твардовским («Василий Теркин»), создателями «деревенской прозы».

Итак, формы поведения персонажей составляют одну из самых существенных граней мира литературного произведения. Без внимания писателя к «внешнему человеку», к человеку в «ценностно-эстетической воплощенности»¹ его творчество непредставимо.

Н.Д. Тамарченко ПОВЕСТВОВАНИЕ

Термин *повествование* чаще всего используется при изучении речевой структу-

ры отдельных эпических произведений или художественной системы одного автора — в этом аспекте. Но в последнее время появились и опыты в области исторической поэтики повествования². Между тем содержание понятия остается еще в значительной степени не проясненным. Характерно «нестрогое и расплывчатое смешение повествования с «описанием», «изображением», чисто событийной содержательностью текста, а также со сказовыми формами и др.»³. Это замечание, как мы увидим, точно отражает положение дел в специальной литературе вопроса, в частности — справочной. Проблема осложняется тем, что интересующая нас категория тесно связана с целым кругом других понятий, характеризующих как словесную «материю» произведения, так и «участников» осуществляемого им события общения (*автор, герой, читатель; повествователь* или *рассказчик* в качестве «посредников» между изображенным миром и миром автора и читателя).

Прежде всего, очевидно, следует соотнести понятие «повествование» со структурой литературного произведения, а именно с разделением в нем двух аспектов: «события, о котором рассказывается», и «события самого рассказывания»⁴. С нашей точки зрения, «повествование» соответствует исключительно событию рассказывания, т. е. общения повествующего субъекта с адресатом-читателем.

Такой подход позволит избежать смешения повествования с *сюжетом*, характерного для русского формализма (сюжет, в противоположность *фабуле*, — «порядок изложения» событий) и для структуралистски ориентированной нарратологии. Одинаково симптоматичны как утверждения Цв. Тодорова, что В.Я. Пропп впервые систематически описал «мифологический тип повествования»⁵, так и тот факт, что работу, посвященную попытке «обобщения» идей этого ученого в области сюжетосложения, Кл. Бремон назвал «Logique du гёсй» (в русском переводе — «Логика повествовательных возможностей»). Любопытно, что термин «іесіт» (рассказ, повествование) в специальном «Словаре терминов французского структурализма» определяется следующим образом: «синоним *повествования*, близко по значению понятию «сюжет»¹.

Более адекватными и эффективными представляются нам поэтому связанные с иной научной традицией положения о характерной для эпических произведений «опосредованности» (*Mittelbarkeit*) как определяющем признаке повествования, подкрепляемые ссылкой на особую значимость самого повествовательного процесса (*Erzählfor-gang*) для тех романов, которые сыграли поворотную роль в истории литературы², или о том, что процесс повествования — «коррелят взаимосвязи между изображением и коммуникацией»³.

При подобном подходе категория «повествование» может быть соотнесена, с одной стороны, с определенными субъектами изображения и высказывания, а с другой — с разнообразными специфическими формами организации речевого материала, каковы, например, различные варианты *диалога* и *монолога*, *характеристика персонажа* или его *портрет*, «вставные» формы (вставная новелла или стихи и т. п.). Подчеркнем, что обозначенные нами аспекты произведения связаны отношениями взаимозависимости и взаимоопределения: «...не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ»⁴. Из этого ясно, во-первых, что нуждается в осмыслении как раз природа этой взаимосвязи или этого взаимоперехода. Во-вторых, необходимо исключить некоторые варианты: прежде всего случаи, когда субъект высказывания (персонаж) не является изображающим, т. е. его речь — только предмет чужого изображения; а затем такие, когда говорящий (персонаж) видит и оценивает предмет, событие или другого персонажа, но нет процесса рассказывания как

особого средства и в то же время (для автора) предмета изображения.

В доступной нам научной литературе не только отсутствуют определения, решающие сформулированную задачу, но и вообще чрезвычайно мало каких-либо дефиниций «повествования». Словарь «Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник» (М., 1996) содержит ряд статей, связанных с понятием «нарратология», но в нем нет статьи «наррация» или «нарратив». В «Словаре нарратологии» Дж. Принса «нарратив — изложение (как продукт и процесс, объект и акт, структура и структуризация) одного или большего числа реальных или воображаемых событий, сообщаемых одним, двумя или несколькими (более или менее очевидными) повествователями одному, двум или нескольким (более или менее очевидным) адресатам»¹. Итак, повествование есть сообщение о событиях. В «Предметном словаре литературы» Г. фон Вильперта (Stuttgart, 1989) нет термина «повествование» (Erzählen), зато в фишеровском трехтомном словаре «Литература» этому понятию посвящена большая статья, в которой в качестве ответа на вопрос «что означает «повествование»?», сообщается, что это «человеческое действие», которое осуществляет между людьми коммуникацию, не связанную с прагматическими целями»².

Терминология отечественного литературоведения в данном случае более традиционна. В ней заметна связь с «теорией словесности» прошлого века, которая, в свою очередь, опиралась на разработанное классической риторикой учение о таких композиционных формах прозаической речи, как *повествование*, *описание* и *рассуждение*. В современном русском литературоведении место «рассуждения» в этой триаде, как правило, занимает *характеристика*; в то же время возникло (под влиянием работ М.М. Бахтина) резкое противопоставление речи, цель которой — изображение предмета (обычно таковы высказывания повествователя или рассказчика), и прямой речи персонажа, которая является предметом изображения. В результате вся совокупность высказываний, имеющих изобразительные задачи, стала называться «повествованием», а прежде равноправные с ним «описание» и «рассуждение» (характеристика) превратились в его составные элементы. Естественно, что термин перестал обозначать какую-либо определенную структуру и соотноситься с каким-либо определенным предметом. Так, если А. П. Чудаков считает, что «излагаются» повествователем (рассказчиком) не только «события», но и «характеристики»⁴, то по мнению В.А. Сапогова, повествование «представляет собой изображение *действий* и *событий* во времени, *описание*, *рассуждение*, *несобственно-прямую* речь героев»⁵.

Отсутствие сколько-нибудь строгих определений понятия проявилось в том, что авторы работ, посвященных классификации видов повествования, — как в русском, так и в западном литературоведении — сам этот термин никак не оговаривают¹.

Чтобы решить поставленную нами задачу, необходимо, во-первых, выяснить, как соотносятся понятия «повествователь» и «рассказчик» друг с другом и чем оба они отличаются от понятий «автор» и «герой» (не как действующее лицо, а как один из возможных субъектов «изображающих» высказываний). Во-вторых, следует сопоставить «повествование» с «описанием» и «характеристикой» как композиционные формы прозаической речи, имеющие различные функции в составе художественного целого.

Начнем с проблемы повествователя и рассказчика. Существует несколько путей ее решения. Первый и наиболее простой — противопоставление двух вариантов освещения событий: дистанцированного изображения безличным субъектом персонажа, именуемого в третьем лице (Er-Erzählung), и высказываний о событиях от первого лица (Ich-Erzählung): «Персонифицированных повествователей, высказывающихся от

своего собственного, «первого» лица, естественно назвать рассказчиками», — считает, например, В.Е. Хализев². Р. Уэллек и О. Уоррен также полагают, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо связано с позицией «всеведущего автора»³. Но убедительность столь простого решения вопроса обманчива. Как показывают специальные исследования, между типом речевого субъекта и названными двумя формами повествования нет прямой зависимости: «В повествовании от третьего лица может выражать себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями»⁴. Об этом же свидетельствует и опыт так называемой «нарративной типологии»: один из известных исследователей, работающих в этом направлении, выделяет целый ряд разновидностей «всезнания», представленного формой третьего лица, и отмечает противоположность двух вариантов первого лица — «Я как свидетель» и «Я как протагонист»⁵.

Другой путь — идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора, который выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» — таких, как «скрытый автор» и «недостовверный рассказчик»¹, или же разных «субъектных форм», таких, как «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», т. е. «повествователь (порой его называют автором)», и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст», т. е. «рассказчик»². Ясно, что при таком подходе один и тот же тип субъекта может сочетаться с разными грамматическими формами организации высказывания. Например, субъект «сказа», безусловно, должен квалифицироваться как рассказчик, независимо от того, ведется ли рассказ от первого или от третьего лица (в «Левше» Н.С. Лескова, кстати, избран второй вариант). Но в этом подходе есть собственное не вполне оправданное ограничение: весь текст считается выдержанным в смысловой перспективе одного (авторского) сознания. Между тем возможны и доминирование перспективы главного персонажа — при том, что она не совпадает с авторской («журнал» Печорина или «Записки из подполья»), и преимущество точек зрения целого ряда героев над любым возможным восприятием событий и поступков извне (например, в «полифоническом романе» Ф.М. Достоевского). К структурам подобного типа предложенные трактовки понятий «повествователь» и «рассказчик» без существенных корректив не применимы.

Третий путь — характеристика важнейших типов «повествовательных ситуаций», в условиях которых функция рассказывания осуществляется различными субъектами. В этом, наиболее плодотворном, на наш взгляд, направлении бесспорный приоритет принадлежит работам Ф.К. Штанцеля. Поскольку идеи ученого о трех типах упомянутых ситуаций неоднократно излагались, акцентируем — опираясь на авторский самоанализ в «Теории повествования» (*Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991*) — некоторые более общие и важные моменты. Во-первых, здесь противопоставлены «повествование в собственном смысле посредничества» и «изображение, т. е. отражение вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром». Соответственно, фиксируется полярность «повествователя (в личной или безличной роли) и рефлектора». Отсюда видно, что к проблеме повествования у Ф.К. Штанцеля прямо относятся две «ситуации»: «аукториальная» и «я-ситуация», субъектов, которых он обозначает с помощью терминов «повествователь» и «я-повествователь». Во-вторых, учитывая традиционную интерпретацию форм

грамматического лица в речи повествователя и общепринятое различие основных вариантов «перспективы» (внутренняя и внешняя точки зрения), он придает кроме того принципиальное значение «модусу», т. е. «идентичности или неидентичности области бытия (Seinsbereiche) повествователя и характеров». «Я-повествователь» «живет в том же мире, что и другие персонажи романа», тогда как аукториальный повествователь «существует вне вымышленного мира»¹. Таким образом, несмотря на различие в терминологии, ясно, что исследователь имеет в виду именно те два типа повествующих субъектов, которые в нашей традиции принято называть повествователем и рассказчиком.

Повествователь — тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), не будучи при этом ни участником событий, ни — что еще важнее — объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика повествователя одновременно — во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и адресованное в его речи в первую очередь читателю, т. е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира. Иначе говоря, эта специфика определена положением «на границе» вымышленной действительности.

Подчеркнем: повествователь — не лицо, а функция. Или, как говорил Томас Манн (в романе «Избранник»), это невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования. Но функция может быть прикреплена к персонажу (или дух может быть воплощен в нем) — при том условии, что персонаж в качестве повествователя будет совершенно не совпадать с ним же как с действующим лицом.

Такое положение мы видим, например, в пушкинской «Капитанской дочке». В конце этого произведения первоначальные условия рассказывания, казалось бы, решительно изменяются: «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал». Невидимое присутствие — традиционная прерогатива именно повествователя, а не рассказчика. Но отличается ли хоть сколько-нибудь способ освещения событий в этой части произведения от всего предшествующего? Очевидно, несколько. Не говоря уже об отсутствии чисто речевых различий, в обоих случаях субъект повествования одинаково легко сближает свою точку зрения с точкой зрения персонажа. Маша точно так же не знает, кто на самом деле та дама, которую она успела «рассмотреть с ног до головы», как и Гринев-персонаж, которому «показалась замечательна» наружность его вожатого, не подозревает, с кем в действительности случайно свела его жизнь. Но ограниченное видение персонажей сопровождается такими портретами собеседников, которые по своей психологической проницательности и глубине далеко выходят за пределы их возможностей.

Повествующий Гринев — отнюдь не определенная личность, в противоположность Гриневу — действующему лицу. Второй — объект изображения для первого; такой же, как и все остальные персонажи. При этом ограничена условиями места и времени, включая особенности возраста и развития, тогдашняя точка зрения Петра Гринева на людей и события, но не точка зрения его как повествователя. Гринева-персонажа по-разному воспринимают другие действующие лица. Но в особой функции «я-повествующего» субъект, которого мы называем Гриневым, предметом изображения ни для кого из персонажей не является. Он — предмет изображения лишь для автора-

творца.

«Прикрепление» функции повествования к персонажу мотивировано в «Капитанской дочке» тем, что Гриневу приписывается «авторство» записок. Персонаж как бы превращается в автора: отсюда и расширение кругозора. Возможен и противоположный ход художественной мысли: превращение автора в особого персонажа, создание им своего «двойника» внутри изображенного мира. Так происходит в романе «Евгений Онегин». Тот, кто обращается к читателю со словами «Теперь мы в сад перелезим./Где встретила с ним», конечно,—повествователь. В читательском сознании он легко отождествляется, с одной стороны, с автором-творцом (создателем произведения как художественного целого), с другой — с тем персонажем, который вместе с Онегиным вспоминает на берегу Невы «начало жизни молодой». В действительности в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а *образ автора*, прототипом которого служит для создателя произведения он сам как «внехудожественная» личность — как частное лицо с особой биографией («Но вреден север для меня») и как человек определенной профессии (принадлежащий к «задорному цеху»).

Понятия *повествователь* и *образ автора* иногда смешиваются (характерно для ряда работ В.В. Виноградова), но их можно и должно различать. Прежде всего, и то и другое следует отграничить — именно в качестве «образов» — от создавшего их *автора-творца*. То, что повествователь — «фиктивный образ, не идентичный автору»¹, — общепринятое мнение. Не столь ясно соотношение «образа автора» с автором подлинным, или «первичным». По М.М. Бахтину, «"образ автора"», если под ним понимать автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее»¹. От своего *прототипа* автор как художественный образ четко отграничен Б.О. Корманом².

«Образ автора» создается подлинным автором (творцом произведения) по тому же принципу, что и автопортрет в живописи. Эта аналогия позволяет достаточно четко отграничить творение от творца. Автопортрет художника, с теоретической точки зрения, может включать в себя не только его самого с мольбертом, палитрой и кистью, но и стоящую на подрамнике картину, в которой зритель, внимательно приглядевшись, узнает подобие созерцаемого им автопортрета. Иначе говоря, художник может изобразить себя рисующим этот самый, находящийся перед нами, автопортрет (ср.: «Покамест моего романа/Я кончил первую главу...»). Но он не может показать, как создается эта картина в ее целом — с воспринимаемой зрителем двойной перспективой (с автопортретом внутри), так же как никто, за исключением Барона Мюнхаузена, не может поднять самого себя за волосы. Для создания «образа автора», как и любого другого, подлинному автору необходима точка опоры вне произведения, вне «поля изображения» (М.М. Бахтин).

Повествователь, в отличие от автора-творца, находится вне лишь того изображенного *времени* и *пространства*, в условиях которого разворачивается сюжет. Поэтому он может легко возвращаться или забегать вперед, а также знать предпосылки или результаты событий изображаемого настоящего. Но его возможности вместе с тем определены автором, т. е. границами всего художественного целого, включающего в себя изображенное «событие самого рассказывания». «Всезнание» повествователя (например, в «Войне и мире») точно так же входит в авторский замысел, как в иных случаях — в «Преступлении и наказании» или в романах И.С. Тургенева — в него может входить и неполная осведомленность этого субъекта изображения.

В противоположность повествователю рассказчик находится не на границе вы-

мышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком *внутри* изображенной реальности. Все основные моменты «события самого рассказывания» в этом случае становятся предметом изображения, «фактами» вымышленной действительности: «обрамляющая» ситуация рассказывания (в новеллистической традиции и ориентированной на нее прозе XIX—XX вв.); личность повествующего, который либо связан биографически с персонажами, о которых ведет рассказ (литератор в «Униженных и оскорбленных», хроникер в «Бесах»), либо во всяком случае имеет особый, отнюдь не всеобъемлющий, кругозор; специфическая речевая манера, прикрепленная к персонажу или изображаемая сама по себе («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя, миниатюры И.Ф. Горбунова и раннего А.П. Чехова). Бели повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик непременно входит в кругозор либо повествователя (Иван Великопольский в «Студенте» Чехова), либо персонажей (Иван Васильевич в «После бала» Л.Н. Толстого).

Образ рассказчика — как характер или как «языковое лицо» (М.М. Бахтин) — необходимый отличительный признак этого типа изображающего субъекта, включение же в поле изображения обстоятельств рассказывания — факультативно. Например, в пушкинском «Выстреле» мы видим трех рассказчиков, но показаны только две ситуации рассказывания (главный, но неназванный рассказчик выслушивает истории Сильвио и графа Б*). Если же подобная роль поручается персонажу, рассказ которого не носит никаких признаков ни его кругозора, ни его речевой манеры (история Павла Петровича Кирсанова в «Отцах и детях», приписанная Аркадию), это воспринимается как условный прием. Его цель — снять с автора ответственность за достоверность рассказанного. На самом деле субъект изображения и в этой части романа Тургенева — повествователь.

Итак, рассказчик — субъект изображения, достаточно «объективированный» и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой (как происходит в том же «Выстреле») он и изображает других персонажей. Повествователь, напротив, по своему кругозору близок автору-творцу. В то же время по сравнению с героями он носитель более нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм. Так, отличается, например, речь повествователя от рассказа Мармеладова в «Преступлении и наказании». Чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между героем и повествователем. Поэтому ведущие персонажи большой эпики, как правило, не бывают субъектами стилистически резко выделяемых рассказов (ср., например, рассказ князя Мышкина о Мари и рассказы генерала Иволгина или фельетон Келлера в «Идиоте»).

«Посредничество» повествователя помогает читателю прежде всего получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также о внутренней жизни персонажей. «Посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. Первое связано с определенными преимуществами внешней точки зрения; произведения, стремящиеся непосредственно приобщить читателя к восприятию событий персонажем, обходятся вовсе или почти без повествователя, используя формы дневника, переписки, исповеди («Бедные люди», «Дневник лишнего человека», «Крейцера соната»). Но в тех случаях, когда автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции, образ рассказчика и его рассказ могут оказаться «мостиком» или соединительным звеном: так обстоит дело в «Герое нашего времени», где рассказ Максима Максимыча связывает «путевые записки» автора-персонажа с «журналом» Печорина.

Итак, повествование в широком смысле (т. е. без учета различий между *композиционными формами речи*) — совокупность тех высказываний речевых субъектов (повествователя, рассказчика), которые осуществляют функции «посредничества» между изображенным миром и адресатом всего произведения как единого художественного высказывания (читателем).

Теперь мы можем перейти к другому аспекту проблемы повествования—к ограничению его как особой композиционной формы прозаической речи от *описания* и *характеристики*. Примем в качестве гипотезы, что повествование в собственном, узком смысле—тип высказывания, в котором доминирует информационная функция.

В таком случае первая из названных сопредельных повествованию форм отличается от него функцией *изобразительной*. Именно в связи с особой формой и задачами описания возник вопрос о границах «живописи и поэзии», обсуждавшийся во второй половине XVIII в. Лессингом («Лаокоон...») и Гердером («Критические леса...»), а в начале XX в., например, Ю.Н. Тыняновым (статья «Иллюстрации»). Это обсуждение показало, что, создавая речевую структуру такого рода, поэт или прозаик вовсе не стремится сделать словесное изображение адекватным графическому или живописному. Иначе говоря, чтобы уяснить смысл и значение для целого того фрагмента текста, который мы признаем описанием, следует соотносить его не с изображенным предметом (каким он мог бы выглядеть, по нашим представлениям, в жизни или на картине), а со структурой произведения и с авторскими задачами. Так и поступил Гердер, показав, как связано описание лука Пандара с развитием действия в поэме Гомера¹.

При таком подходе предмет описания, во-первых, оказывается частью художественного пространства (об изобразительном значении *хронотопов*. писал М.М. Бахтин, ссылаясь при этом на Лессинга), соотношенной с определенным фоном. Портрету может предшествовать *интерьер*: так подготовлено появление графа Б* перед рассказчиком в «Выстреле». Пейзаж в качестве именно *изображения* определенной части пространства может быть дан на фоне *сообщения* сведений об этом пространстве в целом: «Белогорская крепость находилась в сорока верстах от Оренбурга. Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи». Здесь первое и последнее предложения, очевидно, содержат сообщения, т. е. относятся к собственно повествованию. Изобразительную функцию средней части фрагмента выдают эпитеты, а также контраст между «белым снегом» берегов и чернеющими «свинцовыми волнами» реки.

Во-вторых, структура описания создается движением взгляда наблюдателя или изменением его позиции в результате перемещения в пространстве либо его самого, либо предмета наблюдения¹. В нашем примере взгляд сначала направлен вниз, затем он как будто поднимается и уходит в сторону, вдаль. В центральной фазе этого процесса взгляд придает «предмету» определенную психологическую окраску («грустно чернели»). Из этого ясно, что «фоном» (в этом случае — смысловым контекстом) описания может быть также «внутреннее пространство» наблюдателя. Цитированный фрагмент продолжается фразой: «Я погрузился в размышления, большею частью печальные».

В отличие от описания *характеристика* представляет собой образ-рассуждение, цель которого — объяснить читателю *характер* персонажа. Характером называют сложившийся и проявляющийся в поведении человека стереотип его внутренней жизни: комплекс привычных реакций на различные обстоятельства, устоявшихся отношений к себе и к другим. Единство всех этих многообразных душевных проявлений

обычно мотивируется определенной системой ценностей, нравственных ориентиров и норм, через которую характер соотнесен с внешними обстоятельствами (микросреда, социум, эпоха, мир в целом). Отсюда ясна связь характеристики с повествованием (сообщения об обстоятельствах: предыстории или вставные биографии) и описанием: одна из возможных задач *портрета* — проникновение в сущность персонажа.

Необходимо поэтому указать признаки, по которым форма характеристики выделяется в тексте. В качестве таковых назовем сочетание черт *анализа* (определяемое целое—характер—разлагается на составляющие его элементы) и *синтеза* (рассуждение начинается или заканчивается обобщающими формулировками). Любой из двух возможных подходов к предмету может быть акцентирован в структуре этого типа художественного высказывания: оно может строиться, условно говоря, по индуктивному или дедуктивному принципу. Инвариантна при этом установка на причисление персонажа к уже известному типу человека или на открытие в нем нового человеческого типа. Будучи в этом смысле актом художественной классификации, характеристика соотнесена со всем спектром созданных в произведении образов человека и с воплощенными в этом многообразии единичными принципами отбора признаков и деления на группы. Этим она отличается от внехудожественных словесных определений характера.

Характеристике Бопре у Пушкина предшествует сообщение о его прошлом и о том, с какой целью он приехал в Россию. Собственно эта форма начинается обобщением: «Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности». Далее идет аналитическая часть — перечислены отдельные «слабости»: страсть к прекрасному полу и склонность к выпивке (с примерами). Конец характеристики отмечен возвратом к действию: «Мы тотчас поладили...». Может возникнуть впечатление, что здесь внешний подход к человеку считается исчерпывающим его суть и данный «экземпляр» просто подводится — чисто рационалистически — под определенный разряд. Но это впечатление опровергается подчеркнутым вниманием повествователя к чужому слову. Выражение «*pour etre outchitel*» приведено с оговоркой — «не очень понимая значение этого слова», а другому выражению персонажа — «*не был врагом бутылки*» — дан иронический перевод: «т. е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее». У Гоголя один из образцов той же формы строится, наоборот, по индуктивному принципу: «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова» — это принципиальный отказ от готового обобщения. Он лишь подтверждается тем, что к «роду людей», определяемому словами «ни то ни се» или соответствующими пословицами, как сказано далее, «*может быть...*» следует примкнуть и Манилова» (курсив мой.— *Н.Т.*). Собственно авторский подход к определению типа человека впервые заявлен словами: «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова...», которые вводят характеристику в контекст размышлений о мертвых и живых душах, т. е. в общий контекст романа. Но этот диалогический по сути подход парадоксальным образом обходится без включения чужого слова в состав речи повествователя.

Мы попытались разграничить собственно *повествование*, *описание* и *характеристику* как особые речевые структуры, свойственные высказываниям именно таких изображающих субъектов (повествователь, рассказчик), которые осуществляют «посреднические» функции. Существующие в научной литературе определения названных трех понятий на подобном подходе не основываются.

Трактовка описания как «статической картины, приостанавливающей развитие действия»¹, требует некоторых дополнений и разъяснений не потому, что остановка действия для описания не обязательна (тут же сказано, что «попутное» описание «на-

зывается динамическим»), а прежде всего по той причине, что она не имеет в виду композиционную форму высказывания. Если речь идет о «картине» (портрете, пейзаже, интерьере), то как отличить таковую от простого названия или упоминания предмета? Другая сторона вопроса состоит в связи между формой высказывания и типом субъекта речи: всякая ли картина такого рода должна считаться описанием или только та, которая показана с точки зрения («глазами») повествователя или рассказчика, но не персонажа?

Нетрудно убедиться в том, что эти вопросы имеют прямое практическое значение. Откроем, например, роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: «...спрашивал <...> барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто и клетчатых панталонах, у своего слуги, молодого и щекастого малого с беловатым пухом на подбородке и маленькими тусклыми глазенками» — это два портрета? Допустим, что здесь именно «картина» — некая зримая целостность предмета, созданию которой необходимость фиксировать в речи ход действия (оно еще не началось) могла бы и помешать. А как быть с фразой «Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку»? О приостановке действия здесь вряд ли можно говорить, хотя картина, очевидно, есть. Но вот «...из-за двери которой мелькнуло молодое женское лицо...» — эта часть фразы является описанием? Для «картины», вероятно, недостает деталей; следовательно, дело не в предмете изображения, а в его функции.

Здесь мы переходим ко второй части нашего вопроса: к тому, чьими глазами показан тот или иной предмет. Понятно, что даже и там, где повествователь наблюдает и судит, как это происходит у Тургенева, в меру житейской опытности обычного человека¹, его видение предмета более непосредственно выражает авторскую оценку, нежели взгляд и оценка того или иного персонажа. На практике мы легко различаем эти два варианта описания, говоря о том же портрете лишь тогда, когда он либо дан с точки зрения повествователя, либо эта последняя совпадает (часто — условно) с точкой зрения героя. Если же взгляд одного персонажа на другого и оценка чужого внешнего облика даны вне поля зрения повествователя, то они не могут выразиться в особой типической форме высказывания. Таковы замечания Базарова о «щегольстве» Павла Петровича, о его ногтях, воротничках и подбородке. Все эти детали складываются для нас в некое целое только потому, что мы проецируем их на портрет того же персонажа, который дан чуть раньше. Но как раз этот типичный портрет явно принадлежит повествователю: о «стремлении вверх, прочь от земли» в облике Аркадиева дяди, стремлении, «которое большею частью исчезает после двадцатых годов», вряд ли мог бы сказать кто-либо из персонажей.

В тех же двух направлениях должна быть уточнена и существующая трактовка понятия «характеристика». Если даже «в более узком значении», в качестве «компонента», она представляет собой «оценочные общие сведения о герое, сообщаемые им самим (автохарактеристика), другим персонажем или автором»¹, то перед нами определение, не имеющее в виду ни особой повторяющейся (типической) речевой структуры, ни специфической функции такого высказывания, связанной с типом речевого субъекта.

В романе «Отцы и дети» первые, видимо, «оценочные общие сведения» об Одинцовой сообщаются именно «другим персонажем»: «Например, *mon amie* Одинцова — недурна. Жаль, что репутация у ней какая-то... Впрочем, это бы ничего, но никакой свободы воззрения, никакой ширины, ничего... этого». Признаки характеристики как будто налицо: определяется именно внутренняя основа поведения человека, причем определяемое лицо — частный случай общего закона или типа. Выделенному

фрагменту предшествует обобщающее суждение («все они такие пустые») и заключает его такое же обобщение («Всю систему воспитания надобно переменить <...> наши женщины очень дурно воспитаны»). Но структура высказывания Евдоксии Кукшиной строится не столько на соотношении общего и частного, сколько на явном противоречии между традиционным желанием посплетничать и необходимостью выглядеть женщиной свободных взглядов; оттого и сами ее новые воззрения высказаны столь сбивчиво и неопределенно; характеристика другого оборачивается автохарактеристикой. Иной случай «оценочных общих сведений» о той же Одинцовой — следующее замечание в речи повествователя: «Одинцова была немного старше Аркадия, ей пошел двадцать девятый год, но в ее присутствии он чувствовал себя школьником, студентиком, точно разница лет между ними была гораздо значительнее». Здесь само деление фразы на две части соотносит точки зрения повествователя и персонажа (Аркадия), которого выдает оценочность сравнения — «студентиком» (тут же сказано, что он «отошел в сторону, продолжая наблюдать за нею»). Но целью этого «сообщения сведений» объяснение или определение характера не является; поэтому отсутствуют отмеченные нами выше признаки высказывания-рассуждения. По этой же причине мы не можем считать характеристикой ни рассказ о прошлом героини, ни заключающую его фразу о сплетнях и ее реакции — «характер у нее был свободный и решительный»; фразу, очевидно, соотносенную автором с суждениями Кукшиной.

Подлинной характеристикой этого персонажа можно считать лишь фрагмент, который начинается словами: «Анна Сергеевна была довольно странное существо». Он отличается ярко выраженной аналитической направленностью и в то же время, выявляя в предмете противоречия, включает их в контекст почти универсальных обобщений: «Как все женщины, которым не удалось полюбить, она хотела чего-то, сама не зная чего именно». Субъектом высказывания, имеющего такую структуру и функцию, ни один персонаж в романе быть не может.

Наш небольшой экскурс в поэтику описания и характеристики у Тургенева показывает, что в этих двух случаях, как равно и тогда, когда мы говорим о собственно повествовании, понятия относятся к типической речевой структуре, имеющей двойственное назначение. В кругозоре повествователя, как и с точки зрения персонажей, такие высказывания преследуют жизненно-практические цели: наблюдения, объяснения, сообщения и оценки. С авторской же точки зрения, осуществление этих задач необходимо для создания различных образов художественного пространства и времени или персонажа, для перехода от них к изображению событий.

Таким образом, повествование в узком и более точном значении, т. е. в соотносительности с описанием и характеристикой, — совокупность всех речевых фрагментов произведения, имеющих информационный характер, иначе — содержащих разнообразные сообщения: о событиях и поступках персонажей; о пространственных и временных условиях, в которых разворачивается сюжет; о взаимоотношениях действующих лиц и мотивах их поведения и т. п.

Сопоставив два сформулированных нами определения, нетрудно заметить, что передача читателю различных сообщений — лишь один из возможных вариантов посреднической роли повествователя или рассказчика. Следовательно, соотнеся эту функцию со всем характерным для эпической прозы репертуаром высказываний субъектов изображения и речи, мы сможем соединить друг с другом оба аспекта проблемы повествования.

Для этого необходимо уяснить место собственно повествования и других форм высказывания, связанных с точкой зрения повествователя или рассказчика, среди

множества составляющих единую художественную систему «композиционно-речевых форм». Предлагаемый термин сводит воедино варианты, использовавшиеся В.В. Виноградовым («композиционно-речевые категории»¹) и М.М. Бахтиным («формы речи», «формы передачи речей»; «типические формы высказывания», «речевые жанры»). Он обозначает фрагменты текста литературного произведения, имеющие типическую структуру и приписанные автором-творцом кому-либо из «вторичных» субъектов изображения (повествователю, рассказчику, персонажу) или никому не приписанные (название произведения) и обладающие функциями, принципиально различными в двух отношениях: с точки зрения субъекта данного высказывания и в свете авторского замысла об этом субъекте. В первом случае можно говорить о предметной направленности высказывания, во втором — о его структуре, манифестирующей для читателя установку говорящего. Что касается всей системы «композиционно-речевых форм», или «композиционных форм речи», каждая из которых восходит к определенному жизненному *речевому жанру*, то она выражает именно общий авторский замысел о мире.

Не пытаясь дать сколько-нибудь полную и систематическую классификацию этих форм, заметим, что все они размещены между двумя полюсами. На одном из них находятся такие речевые фрагменты, как *заглавие* произведения, его частей (глав) и *эпиграфы*. Как правило, они не входят в кругозор повествователя (рассказчика), не говоря уже о персонажах, т. е. адресованы читателю как бы непосредственно автором; а главный предмет, о котором они говорят,—не вымышленная действительность, а текст произведения: всего или его части. На другом полюсе —высказывания персонажей, направленные на предмет, находящийся в их кругозоре, т. е. именно в вымышленной действительности, и учитывающие только адресата, который к ней принадлежит (персонажи не подозревают о существовании читателя, равно как и автора). Эти высказывания даются в формах прямой или несобственно-прямой речи.

Отсюда ясно, что посредническая функция повествующего субъекта должна быть направлена не только на изображаемую действительность (разного рода сообщения о ней), но и на чужую (а иногда и на собственную) речь об этой действительности. И в самом деле, речи персонажей, произнесенные и непроизнесенные, вводятся с помощью типических формул: «он сказал», «подумала она» и т. п. Но такого же рода формулы используются и для перехода повествователя от одного своего сообщения (о событиях, месте и времени их свершения и мотивах поступков персонажей) к другому: «в то время как...», «между тем как...» или «обратимся теперь к...». С помощью аналогичных специальных выражений вводятся в текст также описания и характеристики. Таким образом, к области повествования относятся и такие фрагменты текста, посредством которых включаются в него и присоединяются друг к другу самые различные композиционно-речевые формы. Иначе говоря—фрагменты без предметной направленности, имеющие чисто композиционные функции.

В этой двойственности повествования, сочетающего функции *особые* (информативные, направленные на предмет) и *общие* (композиционные, направленные в данном случае на текст),—причина распространенного мнения, согласно которому описание и характеристика — частные случаи повествования. В этом же — объективная основа частого смешения повествователя с автором. В действительности композиционные функции повествования — один из вариантов его посреднической роли. Учет и этих функций позволяет объединить два предложенных ранее определения понятия.

Итак, повествование — совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом «вторичному» субъекту изображения и речи (повествователю, рассказчику) и выполняющих «посреднические» (связывающие читате-

ля с художественным миром) функции, а именно: во-первых, представляющих собой разнообразные адресованные читателю сообщения; во-вторых, специально предназначенных для присоединения друг к другу и соотнесения в рамках единой системы всех предметно направленных высказываний персонажей и повествователя.

Л.А. Юркина. ПОРТРЕТ

Литературный персонаж — обобщение и в то же время конкретная личность. Он свободно движется в предметно-пластическом мире художественного произведения и внутренне соприроден ему. Создать образ персонажа — значит не только наделить его чертами характера и сообщить ему определенный строй мыслей и чувств, но и «заставить нас его увидеть, услышать, заинтересоваться его судьбою и окружающей его обстановкой»¹.

Портрет персонажа — описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться.

Наглядное представление о персонаже читатель получает из описания его мыслей, чувств, поступков, из речевой характеристики, так что портретное описание может и отсутствовать. Главный интерес к человеку в литературе сосредоточен не на его внешнем облике, а на особенностях его внутреннего мира. Но в тех произведениях, где портрет присутствует, он становится одним из важных средств создания образа персонажа.

Внешность человека может многое сказать о нем — о его возрасте, национальности, социальном положении, вкусах, привычках, даже о свойствах темперамента и характера. Одни черты — природные; другие характеризуют его как социальное явление (одежда и способ ее носить, манера держаться, говорить и др.). Третьи — выражение лица, особенно глаз, мимика, жесты, позы — свидетельствуют о переживаемых чувствах. Но лицо, фигура, жесты могут не только «говорить», но и «скрывать», либо попросту не означать ничего, кроме самих себя. Замечено, что внешность человека, «будучи одним из самых интенсивных семиотических явлений, в то же время почти не поддается прочтению»².

Наблюдаемое в жизни соответствие между внешним и внутренним позволяет писателям использовать наружность персонажа при создании его как обобщенного образа. Персонаж может стать воплощением одного какого-либо свойства человеческой природы; это свойство диктует способ его поведения и требует для него определенной внешней выраженности. Таковы типы итальянской «комедии масок», сохранившие свою жизненность и в литературе последующих эпох. Благодаря соответствию между внешним и внутренним оказались возможны героизация, сатиризация наружностью. Так, Дон Кихот, соединяющий в себе и комическое, и героическое, тощ и высок, а его «оруженосец» — толст и приземист. Требование соответствия есть одновременно требование цельности образа персонажа. Потомки Шекспира изъяли из характеристики Гамлета упоминание о том, что он «горд и мстителен, честолюбив» вместе с деталью внешности: «тучен и задыхается»¹.

Художник-живописец, работая над портретом, пишет его с натуры, заботясь о сходстве с оригиналом. Для писателя «оригиналом» служит не отдельный человек, а общие, существенные свойства людей, как универсальные, так и присущие людям определенного типа, характера, поколения. Внешний вид литературного персонажа «не описывается, а создается и подлежит выбору» (курсив мой.—Л.Ю.), причем «некоторые детали могут отсутствовать, а иные выдвигаются на первый план»².

Подобно тому как автор создает для своего героя такие жизненные положения, в которых его характер выразится наиболее ярко, так и, рисуя его внешность, он выбирает детали, которые дадут наиболее ясное представление о нем. В «Герое нашего времени», заканчивая портрет Печорина, рассказчик добавляет: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» (гл. «Максим Максимыч»). Понятно, что на первый план выдвигаются те черты, которые говорят о герое как личности и как представителе своего поколения, в соответствии с замыслом Лермонтова.

Место и роль портрета в произведении, как и приемы его создания, разнятся в зависимости от рода, жанра литературы. Автор драмы, как правило, ограничивается указанием на возраст персонажей и общими характеристиками свойств поведения, данными в ремарках; все остальное он вынужден предоставить заботам актеров и режиссера. Драматург может понимать свою задачу и несколько шире: Гоголь, например, предварил свою комедию «Ревизор» подробными характеристиками действующих лиц, а также точным описанием поз актеров в заключительной сцене.

В стихотворной лирике важно не столько воспроизведение портретируемого лица в конкретности его черт, сколько поэтически обобщенное впечатление автора. Так, в стихотворении Пушкина «Красавица» читаем: Все в ней гармония, все диво, Все выше мира и страстей; Она покоится стыдливо В красе торжественной своей...

«Увидеть» такую красавицу нельзя, так как не названо ни одной конкретной черты, но это не мешает нам восхищаться ею вместе с автором и соглашаться с его размышлениями о благотворном воздействии красоты на душу человека.

Лирика максимально использует прием замены описания наружности впечатлением от нее, характерный и для других родов литературы. Такая замена часто сопровождается употреблением эпитетов «прекрасный», «прелестный», «очаровательный», «пленительный», «несравненный» и др. Поэтическая трансформация видимого в область идеальных представлений автора и его эмоций часто предполагает и воссоздание зримого облика портретируемого. Здесь к услугам поэта все многообразие тропов и других средств словесно-художественной изобразительности. Материалом для сравнений и метафор при создании поэтического портрета служит красочное изобилие мира природы — растений, животных, драгоценных камней, небесных светил. Стройный стан сравнивается с кипарисом, тополем; для русской поэзии характерны сравнения девушки с березой, ивой. Из мира цветов наибольшим предпочтением пользуются лилия и особенно роза, оказавшаяся «неисчерпаемым источником эпитетов, метафор, сравнений для уст, ланит, улыбок красавиц разнообразнейших стран и народов» — «от восточной поэзии к античной, от провансальских трубадуров к поэтам раннего возрождения и классицизма XVII века, от романтиков к символистам»¹. Можно встретить также маргаритку, гиацинт, фиалку, васильки и др. Из животных чаще упоминаются серна, газель, лань, из птиц — орел (орлица), лебедь, павлин и др.

Драгоценные камни и металлы используются для передачи блеска и цвета глаз, губ, волос: губы — гранат, рубин, кораллы; кожа — мрамор, алебастр, жемчуг; глаза — сапфиры, яхонты, алмазы, бриллианты; волосы — золото и т. п. Сравнение красавицы с луной характерно для восточной поэзии, для европейской — с солнцем, зарей. Солнце и луна не только «сияют», но и «меркнут» при появлении возлюбленной, которая затмевает их. Красавица сравнивается с небожителями — Юноной, Дианой и др. Образы могут быть не только зрительными, но и обонятельными («мускус», «аромат»), и

вкусовыми: «сахарные» уста, «сладость», «мед» поцелуев, «сладостное имя» и т. п.

Выбор материала для сравнений определяется характером переживаемых чувств. Например, в стихах восточной поэтессы Увайси, где любовь изображается как сжигающая страсть, ресницы возлюбленного напоминают «стрелы», «мечи», его кудри — «силки», «тенета». В поэзии Данте, Петрарки показана духовная суть любви, что подчеркивают эпитеты «неземной», «небесный», «божественный». Бодлер воспекает «экзотический аромат» любви, подобной путешествию в далекие страны; искусственным прелестям парижских «красоток» он противопоставляет первозданную красоту и мощь («Даме-креолке», «Гигантша»).

В известном сонете «Ее глаза на звезды не похожи...» Шекспир строит портрет возлюбленной на отказе от традиционных пышных сравнений, которые кажутся ему отступлением от жизненной правды. Но в целом эти приемы универсальны — от «Песни Песней» до поэзии новейшего времени. Оживая в каждом новом тексте, они наполняются новым содержанием благодаря оригинальности видения поэта.

Черты поэтического изображения внешности можно встретить в повествовательной прозе; еще более они закономерны в лиро-эпике. Здесь возможны оксюморонные сочетания, редкие в чистой лирике. Вот как, например, рисует Пушкин царя Петра в поэме «Полтава»:

<...> Его глаза Сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен. Он весь как божия гроза.

(*Песнь третья*)

Внешность персонажей высоких жанров идеализирована, низких (басен, комедий и др.), напротив, указывает на разного рода телесные несовершенства. В изображении комических персонажей преобладает *гротеск*; это определяет выбор черт портретируемого. Если автор идеализирующего портрета выбирает «чело», улыбку и обязательно глаза — «вместилище души», то автор комического — живот, щеки, уши, а также нос¹. Для метафор и сравнений с миром природы используются не лилия и роза, а редька, тыква, огурец; не орел, а гусак, не лань, а медведь и т. п.

Предметная изобразительность в произведениях эпического рода в большей степени, чем в лирике, основана на свойствах самих изображаемых явлений. Черты внешности и способ поведения персонажа связаны с его *характером*, а также с особенностями «внутреннего мира» произведения со свойственной для него спецификой пространственно-временных отношений, психологии, системы нравственных оценок?

Персонаж ранних эпических жанров — героической песни, сказания — представляет собой пример *прямого соответствия* между характером и внешностью. И то, и другое гиперболизировано: являясь идеалом храбрости, мудрости и силы, он наделен физической мощью. Никто не может поднять его меч, взнуздать его коня и т. д. В героических сказках конь, на которого садится богатырь, «по колена в землю уходит». Женские образы, более редкие в былинах, строятся в том же соответствии с идеалом богатырства. Василиса Микулишна, жена Ставра Годиновича, «всех дороднее, всех краше, белее», мастерица ткать, прясть, а также стрелять из лука. Персонажам свойствен и определенный тип *поведения*: величественность поз и жестов, торжественность неторопливой речи. Прямого описания внешности богатыря не дано: о ней можно судить по его действиям. К тому же предполагается, что он хорошо знаком слушателям; черты его неизменны. Противник героя, напротив, внешне описан (если только он поддается описанию). Так, например, в сказании о Георгии-змееборце изображен «лютый змей»: «Изо рта огонь, из ушей полымя, / Из глаз искры сыплются огненные».

Персонажи волшебной сказки столь же внутренне несложны, как и герои эпоса. Но если там царит атмосфера далекого героического прошлого, то здесь — атмосфера чудесного и исключительного. Героиня — «красна девица», о которой «ни в сказке сказать, ни пером описать». Возможна конкретизация ее внешности, например, такая: «Брови у нее черна соболя, очи ясна сокола, на косицах-то у ней звезды частые».¹ О красоте героя не говорится, но она подразумевается. Характерна образная емкость сказочных формул, несущих в себе зачатки внешнего описания: «конек-горбунок», «серый волк», «баба Яга костяная нога».

Художественной литературе на протяжении долгих веков было свойственно изображение персонажей по определенным канонам и образцам. Общее в значительной мере преобладало над индивидуальным. В средневековье стремление к художественному абстрагированию было вызвано желанием видеть в явлениях земной жизни символы и знаки вечного, духовного. В летописях и хрониках отсутствует описание отдельных лиц. Отчасти оно возмещается миниатюрами, иллюстрирующими повествование. Лица на них не индивидуализированы, что объясняется не только свойствами стиля, в котором обозначение преобладало над изображением, но и свойствами мировоззрения средневекового художника, для которого было важно общее, а не различия. Персонажи житийного жанра, «украшенные» благочестием, смирением и другими добродетелями, в то же время почти бестелесны (за исключением редких вкраплений чувственно-предметных деталей). Отсутствие конкретизации здесь художественно значимо: оно способствует тому, чтобы житийный персонаж был поднят над обыденностью, служил созданию «торжественной приподнятости и религиозно-молитвенного настроения»¹.

Эволюцию изобразительности в литературе можно обозначить как постепенный переход от абстрактного к конкретному, чувственно-достоверному и неповторимому. Отдельные примеры художественной конкретности можно найти в литературе всех времен, тем не менее ведущей тенденцией вплоть до конца XVIII в. оставалось преобладание общего над индивидуальным. От античного и средневекового романа до просветительского и сентиментального преобладала *условная* форма портрета с характерными для него статичностью описания, картинностью и многословием. Изобразив внешность персонажа в начале повествования, автор, как правило, больше к ней не возвращался. Что бы ни пришлось героям пережить по ходу сюжета, внешне они оставались неизменны.

Вот как, например, рисовал свою героиню автор сентиментальной повести «Роза и Любим» П.Ю. Львов: «Не было ни одной лилии, которая превосходила ее белизну, всякая роза в лучшем своем цвете уступала свежему румянцу ее ланит и алости ее нежнейших губ; эфирная светлость яснее не бывала ее голубых глаз <...> Русые волосы, непринужденно крутясь, струились по ее стройному стану и кудрями развевались от ее скорой походки по ее плечам; спокойное ее чело ясно изображало непорочность ее мыслей и сердца <...>»¹. Такая героиня не «плачет», а «слезы текут из ее глаз», не «краснеет», а «краска заливаает ее лицо», не «любит», а «питает в томной груди своей приятное любви пламя». Прекрасной Розе под стать «миловидный, но более добрый Любим».

Характерной чертой условного описания внешности является перечисление эмоций, которые персонажи вызывают у окружающих или повествователя (восторг, восхищение и т. п.). Портрет дается на фоне природы; в литературе сентиментализма это — цветущий луг или поле, берег реки или пруда (в повести Львова — «источника»). Последующие за сентименталистами романтики будут предпочитать лугу — лес, горы,

спокойной реке — бурное море, родной природе — экзотическую, дневному пейзажу —ночной или вечерний. Румяную свежесть лица заменит бледность чела, по законам романтического контраста оттеняемого чернотой волос (в противоположность «русым», белокурым персонажам сентименталистов).

В одном из лирических отступлений «Евгения Онегина» Пушкин иронически говорит о том, как писались романы в прежние времена, когда автор, следуя нравоучительной цели, стремился представить своего героя «как совершенства образец»:

Он одарял предмет любимый, Всевад несправедливо гонимый, Душой чувствительной, умом И привлекательным лицом.

(Гл. 3, строфа XI)

Высмеивая принцип прямого соотношения между внешностью и характером, Пушкин также пародирует в своем романе *знаковость* условного портрета. Он наделяет Ольгу Ларину чертами героини сентиментальной литературы: «Глаза, как небо, голубые, Улыбка, локоны льняные...»; Ленского — чертами романтического героя: «...И кудри черные до плеч». Но если предшествующая литературная традиция точно гарантировала носителям этих внешних признаков определенную внутреннюю значительность («образцовость»), то автор «Евгения Онегина» этого как раз не делает.

Очевидно, что «привлекательность» литературного героя состоит не только в том, что он безукоризненно воплощает идеал автора, но и в том, что сам он является живой и совершенно конкретной личностью. Зарождающийся реализм с характерным для него расширением сферы жизнедеятельности персонажей, усложнением их внутреннего мира потребовал и новых способов описания их внешности.

Наглядность, зрительная определенность, пластичность на протяжении веков считались необходимым условием словесного изображения. От античности до классицизма XVIII в. господствовала мысль о тождестве приемов изображения поэзии с живописью. Для обозначения пластики движущихся фигур существовало понятие «грации» — красоты в движении. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» подверг решительному переосмыслению роль пластического изображения в литературе. Он призвал поэтов отказаться от соперничества с живописцами и использовать преимущества литературы как искусства *слова*, способного прямо проникать во внутренний мир человека — мысли, чувства, переживания — и показывать их «не в статике, а в динамике, в изменении и развитии»¹. Трактат Лессинга способствовал тому, что «непластические» начала в литературе стали осмысляться как первостепенные. Это знаменовало переход от статичности и нормативной заданности характеров к изображению их в движении самой жизни, что получило наивысшее развитие в литературе реализма XIX в.

Однако не все писатели отказались от соперничества с живописцами. Сторонники взгляда на литературу как на «искусство пластического изображения посредством слова» встречаются не только в XIX, но и в XX в., — как и его противники: «Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности»³. Важно понимание различия между живописными изображениями и словесно-художественными образами — «невещественными», «лишенными наглядности», которые «апеллируют к зрению читателя», живописуя «вымышленную реальность»¹.

В литературе XIX в., представляющей разнообразие способов и форм рисовки внешности персонажей, можно выделить, вместе с тем, два основных вида портрета: тяготеющий к статичности экспозиционный портрет и динамический, переходящий в пластику действия.

Экспозиционный портрет основан на подробнейшем перечислении деталей лица,

фигуры, одежды, отдельных жестов и других примет внешности. Он дается от лица повествователя, заинтересованного характерностью вида портретируемого представителя какой-нибудь социальной *общности*. Его близкий предшественник — экспозиционный портрет произведений В. Скотта, Ф. Купера и др., возникший как результат интереса романтиков к историческому прошлому и к жизни иноземных народов.

Так описывались персонажи у представителей «натуральной школы» 1840-х годов — мелкие чиновники, мещане, купцы, извозчики и др., которые стали изучаться как социальные типы. Все в них должно было выдавать принадлежность к той или иной социальной группе: одежда, манеры, способ поведения, даже лицо, фигура, походка. Такой портрет сыграл важную роль для набирающего силу реализма. Но исследовательский интерес «натуралистов» не проникал, как правило, внутрь индивидуального сознания портретируемого; предельная овнешненность ставила порой изображаемый тип на грань комического. Это вызвало резкое несогласие как читателей, так и некоторых писателей. «Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали,—до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по ним, все переделать нужно!» — возмущается Макар Деушкин, герой повести Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Поношенный мундир, разбитые сапоги и другие атрибуты мелкого чиновника в изображении писателя перестают быть средством характеристики «извне». Они становятся фактом сознания героя, униженного своим бедственным положением и отстаивающего из всех сил человеческое достоинство.

Более сложная модификация экспозиционного портрета — *психологический* портрет, где преобладают черты внешности, свидетельствующие о свойствах характера и внутреннего мира. Так часто изображались представители русской дворянской интеллигенции. Пример—портрет Печорина в «Герое нашего времени». Насыщая изображение множеством подробностей, М.Ю. Лермонтов стремится при этом избежать овнешненности героя, сохранить за ним некоторую загадочность. Для этого он «передоверяет» описание рассказчику, подчеркивает непреднамеренность его встречи с Печориным; многие замечания рассказчика звучат как догадки, а не как утверждения.

В литературе середины XIX в. прочное место занял развернутый экспозиционный портрет, в котором описание внешности переходит в социально-психологическую характеристику и соседствует с фактами биографии героя, о чем свидетельствует творчество Тургенева, Гончарова, Бальзака, Диккенса и др.

Другой тип реалистического портрета находим в творчестве Л. Толстого, Достоевского, Чехова, где индивидуально-неповторимое в героях заметно преобладает над социально-типическим и где важна их вовлеченность в динамический процесс жизни. Подробное перечисление черт наружности уступает место краткой, выразительной детали, возникающей по ходу повествования. Лаконичный прообраз такого портрета дает проза Пушкина.

В «Пиковой даме» автору достаточно показать склоненную над работой головку Лизы, отметить ее тихий голос и легкую походку — и образ бедной воспитанницы готов. Несколькими выразительными деталями передан облик Германна, хотя здесь воображению читателя помогает упомянутое сходство его с Наполеоном. Подробнее всех описана старая графиня, а наружность Томского вовсе никак не обозначена: читатель успевает получить представление о нем через его речь. Пушкин не заставляет своих героев ему позировать, а дает черты их внешности как бы мимоходом, не ослабляя динамики повествования.

Особенности портретных характеристик в творчестве Толстого связаны со значительным расширением сферы изображения внутреннего мира персонажей. Проза

Толстого производит на читателя впечатление предельной доступности зрительному восприятию. Между тем чисто внешних деталей здесь не так много, как кажется. Портретные данные каждого из главных персонажей «Войны и мира» представлены всего лишь несколькими чертами, причем преобладает, как правило, одна: красивое лицо князя Андрея, «тоненькие руки» Наташи, «лучистые глаза» княжны Марьи, толщина и высокий рост Пьера. Насыщенность зримыми деталями больше характерна для портретов нелюбимых Толстым Анатоля, Элен и др.

То главное, что позволяет ясно видеть героев в каждый момент их жизни, относится на счет пластики, угадываемой в выражении взгляда, улыбки, лица, передающих каждый оттенок мгновенно возникающего и исчезающего переживания: лицо Наташи на балу — «отчаянное», «замирающее», «которое вдруг осветилось счастливой, благодарной улыбкой» и т. д. Множество деталей ломают привычное разделение на пластическое и непластическое: «Старый князь в это утро был *чрезвычайно ласков и старателен* в своем обращении с дочерью. *Это выражение старательности* хорошо знала у отца княжна Марья (курсив мой. — Л.Ю.у. Портретные характеристики героев как бы растворяются в пластике их действия, подвижной и изменчивой, как они сами. Эта подвижность, свойственная лучшим героям Толстого, — синоним органичности, «высокой неозабоченности человека своим местом в мире», «сопричастности бытию как целому»¹. Изображение Толстого приближает героев к читателю «до тесного, как бы домашнего, интимного контакта»², оно противоположно «крупному плану» изображения героев в предшествующей литературной традиции, как естественность и импульсивность противоположны подчеркнутой внешней значительности (в том числе и подкрепленной подлинными достоинствами).

Форма портрета, который не «представляет» персонажа читателю как своеобразная характеристика, а, скорее, помогает проникнуть в его жизнь, в мир его чувств, преимущественно осуществляется в виде кратких зарисовок и не занимает какого-либо определенного места в повествовании, возникая по мере художественной необходимости. Так изображают своих героев Достоевский, Чехов. Часто портрет дается через восприятие другого персонажа, как его *впечатление*, что расширяет функции портрета в произведении, поскольку характеризует и этого другого или других. Фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе «Идиот» дан в восприятии князя Мышкина, Гани Иволгина, генерала Епанчина, его жены и трех дочерей. Портрет вызывает как восхищение, так и различные толки, разговоры. Это определяет расстановку сил в романе и служит завязкой сразу нескольких сюжетных линий.

Передача портрета через впечатление способствует его художественной цельности. В литературе изображение дается не «сразу», а по частям, одна черта за другой, что рассеивает образ, а не концентрирует его. Цельность облика особенно важна для литературы как для временного искусства, где герой показан в изменении и развитии. Повествование в романе нередко начинается с детства и юности и заканчивается зрелостью или старостью. История жизни героя, рассказанная автором, включает в себя и историю «внешнего человека».

Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя. «Зримая» сторона изображаемого мира не представляет в произведении непрерывного целого, а возникает временами, как бы «мерцая» сквозь ткань повествования. Каждое новое появление героя что-то добавляет к тому, что уже известно о нем³; некоторые черты, сыграв свою роль, отходят на второй план. Автору важно не только показать героя в многообразии его проявлений, но также сохранить и усилить единство его образа от начала до конца повествования.

Важной составляющей внешности персонажей является их костюм. Крестьянская одежда, чиновничий мундир или ряса священника уже отчасти характеризуют их носителей. Не меньшее значение может иметь и домашний халат, если речь идет об Обломове. Одежда бывает будничной и праздничной, «к лицу*» или «с чужого плеча», она говорит об отношении к моде или к традиции. «Столичное платье» Хлестакова магически действует на обывателей города; история шитья шинели превращается в историю жизни и смерти бедного чиновника Башмачкина. Грушницкий, влюбленный в княжну Мери, напрасно не слушает совета Печорина и спешит поскорее сменить серую солдатскую шинель на новенький офицерский мундир. Лишенный ореола раненого на дуэли и разжалованного в солдаты «романтического героя», он тут же утрачивает расположение княжны.

Одежду не только носят: о ней говорят, ее оценивают. В романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» в ответ на критику дядюшки в адрес мешковатого костюма племянника Александр Адуев возражает со свойственным ему поначалу деревенским простодушием, что «сукно-то еще добротное». Но вот проходит время, костюм шьется у лучшего портного, быстро приобретает ловкость манер столичного жителя, а доверчивость и простодушие сменяются холодностью и расчетливостью. Перемена одежды часто означает перемену положения ее носителя, а также изменения в сознании, часто необратимые.

Способность костюма и его деталей нести большую смысловую нагрузку основана на том, что он является одновременно «и вещью, и знаком». В функциях костюма отражаются «эстетические, моральные, национальные взгляды его носителей и интенсивность этих взглядов»¹. Но он может и не обладать никаким идеологическим значением, являясь просто вещью. Анна Каренина приезжает на бал не в лиловом, как думает Кити, а в черном платье, потому что черное больше идет ей.

Одежда может иметь эротический смысл; может она и вовсе отсутствовать. Существуют различные традиции истолкования наготы. Библейская нагота связана со стыдом, грехом, «языческая», напротив, означает телесную красоту и мощь как природные блага. Иное значение имеет «нищ и наг» юродивого. Нагота в искусстве, как правило, «моделирует либо мир совершенства, либо мир безобразия, истолковывает его то в эстетических, то в нравственных аспектах»².

Открытия реализма в области словесно-художественного портрета не отменили поисков новых форм. В творчестве писателей рубежа XIX—XX вв. заметно возрастает субъективное начало. В произведениях символистов конкретная деталь утрачивает свой чувственный характер, становится знаком соответствия с миром невидимого, абсолютного.

Незнакомка Блока, при всех конкретных приметах ее облика («...И шляпа с траурными перьями,/И в кольцах узкая рука»), — символ вечной красоты и женственности, сошедшей в бесприютный земной мир в видении поэта. А. Белый в романе "Петербург" дает гротескное изображение героев. Их портреты — маски-оборотни, под которыми нет подлинных лиц; они символизируют распад личности их носителей.

И в то же время рубеж веков отмечен небывалым расцветом пластических начал образности в творчестве И. Бунина, Б. Зайцева, В. Набокова и др. Это объясняется не только усвоением достижений реализма XIX в., но и художественными открытиями импрессионистического метода, усиливающего роль субъективного впечатления, фиксирующего неповторимое, ярко запоминающееся.

Герои новелл Бунина показаны не в смене душевных состояний, а в момент переживания одного сильного чувства. Для его выражения писатель использует не толь-

ко традиционные описания, но и иные изобразительные детали: «Он снял китель и взглянул на себя в зеркало: лицо его,— обычное офицерское лицо, серое от загара <...> —имело теперь возбужденное, сумасшедшее выражение, *а в белой тонкой рубашке со стоячим крахмальным воротничком было что-то юное и глубоко несчастное*» («Солнечный удар»; курсив мой.—Л.Ю.). Свойства видимого нередко объясняются другими свойствами этого видимого; психологическая мотивировка остается в подтексте: «Да, да, он непременно должен быть так чист, аккуратен, нетороплив, заботлив о себе, раз он редкозуб и с густыми усами <...> раз у него уже лысеет этот яблоком выпуклый лоб, ярко блестят глаза...» («Лица»). Повышенная чувствительность писателя к необратимому ходу времени человеческой жизни обостряет зоркость к его приметам в лице, фигуре, одежде. Рядом с портретами героев «сейчас» присутствуют портреты-воспоминания о былой красоте и молодости («Темные аллеи» и др.).

Среди писателей XX в. не много найдется последовательных сторонников пластического изображения (В. Распутин, В. Астафьев и др.). «Современный читатель с двух слов понимает, о чем идет речь, и не нуждается в подробном внешнем портрете...» —отмечает В. Шаламов¹.

Общую эволюцию изображения «внешнего» человека в литературе можно определить как постепенное освобождение его от нормативной заданности, движение к непосредственному самопроявлению и живому контакту с жизнью. Этому освобождению сопутствует переход от многословия к краткости, от перечисления деталей статичной фигуры к экспрессии отдельных выразительных деталей, фиксации душевных состояний, связанных с конкретной, единичной ситуацией. От условного портрета классицизма, через портрет-характеристику —к портрету как средству проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности.

М.М. Гиришман ПРОЗА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

Художественная проза —тип художественной речи, со- и противопоставленный стиху. Понятие «художественная проза» следует отличать от более широкого: «проза», представленного, например, у А.Н. Веселовского: «Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древня, как песня; песенный склад не есть непрменный признак эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собою единичный факт»¹. Проза здесь, во-первых, еще не имеет отчетливой художественной специфики, она объединяет впоследствии разграничивающиеся жанры и виды речи. Во-вторых, проза противостоит на ранних этапах развития литературы не стихотворной поэзии, а тому, «что пелось», — опять-таки синкретическим формам «мусических искусств», из которых затем выделяются музыка и поэзия. Причем, выделяясь и обособляясь, элементы синкретического единства своеобразно удерживают в себе все целое, что особенно ярко проявляется в роли интонации: она, по глубокому замечанию М.Г. Харлапа, представляет «музыку» в речи и «речь» в музыке¹.

Но и поэзия, которая выделилась из синкретизма «мусических искусств» (того, «что пелось»), в свою очередь была во многом синкретическим образованием; впоследствии из нее выделились стихотворная поэзия и художественная проза. При этом на протяжении длительного исторического периода (в русской литературе до 20—30-х годов XIX в.) искусство слова обозначается именно как «поэзия», а стих воспринимается если не как единственно возможная, то по крайней мере наиболее адекватная ее форма. По словам В.К. Кюхельбекера, разделять поэзию и стихотворство так же невозможно, как «отделить идеал Аполлона Бельведерского от его проявления в мраморе».

ре»². В этой исторической ситуации противопоставление «стих — проза» есть отграничение художественной речи от нехудожественной, искусства от неискусства.

Анализируя изменения семантики соответствующих терминов в начале XX в., Ю.С. Сорокин отмечает, что «поэзия как «мир идеальный», область творческого воображения противопоставляется прозе как миру действительности, практической жизни и т. д.»³. Однако следующий этап литературной эволюции, связанный прежде всего с развитием реализма, трансформирует это противопоставление, выдвигая на первый план «поэзию действительности». «Итак, вот другая сторона поэзии, вот поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени», — писал В.Г. Белинский в статье о повестях, т. е. художественной прозе, Гоголя⁴. С другой стороны, в это же время все более отчетливо проясняется связь стиховой формы с *лирикой* и лирическим содержанием. В качестве первоочередной задачи выдвигается развитие прозы как специфического художественного мира и художественного слова. При этом формированию художественной прозы способствовал стихотворный роман — «Евгений Онегин». Синтезируется и предшествующий опыт: и фольклорного «сказывания»-повествования, и многочисленных устных и письменных жанров речи, и стихотворной поэзии.

Одной из фундаментальных характеристик художественной речи является *ритм*, поэтому именно со специфики ритма художественной прозы уместно начать ее анализ. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство — итог, результат речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В прозе — единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив, — многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства¹.

Интересна в этом отношении характеристика прозы с поэтической точки зрения в заметках О. Мандельштама: «Для прозы важно содержание и место, а не содержание — форма. Прозаическая форма — синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок, В прозе — всегда "Юрьев день"»². Действительно, в прозе каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения. В итоге же в художественной прозе обнаруживается объединяющий структурный принцип, скрытый в глубинах обычного речевого развертывания. Непредсказуемость очередного шага на основании предыдущего входит в сам этот принцип. Однако отдельные моменты ритмического движения более или менее вероятны в свете закономерности развивающегося целого, системы складывающихся речевых связей. Так что «Юрьев день» существует в пределах этой системы.

А вот *свободный стих* именно потому является стихом и даже очень ярко демонстрирует специфику стиха, что при минимальном сходстве сопоставляемых речевых единиц в нем с максимальной отчетливостью проявляется структурообразующий принцип их приравнивания и двойной сегментации: *ритмического* деления на стихи-строки и *синтаксического* — на предложения и синтагмы. *Ритмическая проза*, напротив, воспринимается как особая разновидность именно прозы, так как, сколь бы ни были многочисленны различного рода повторы, синтаксические параллелизмы, в ней отсутствуют двоимеочленение и заданная равномерность *ритмических* членов. В ритмической прозе единообразие и повторяемость не заданы как общий закон речевого устройства. Первичные ритмические единицы — *колоны* — это одновременно и син-

таксические единства — *синтагмы*.

Под *синтагмой* (гр. *syntagma* — вместе построенное, соединенное) в лингвистике понимается первичная ритмико-интонационная и в то же время семантико-синтаксическая единица речи. Понимание речи неразрывно с выделением в предложении (фразе), фразовом компоненте синтагм. Например, в нижеследующем простом предложении естественно выделяются две синтагмы: «Появление Дуни/произвело обыкновенное свое действие» («Станционный смотритель» А.С. Пушкина). По определению Л.В. Щербы, введшего данный термин, «синтагма» — это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...»¹

Опыты синтагматического членения *художественной прозы* (по сравнению с научными, научно-публицистическими текстами) выявило некоторые закономерности: сравнительную устойчивость слогового объема синтагм (7—8 слогов) и небольшие отклонения от этой средней величины, ритмическую соотнесенность зачинов и окончаний синтагм и др. Своеобразие ритма художественной прозы мотивирует применение для обозначения ее первичной ритмической единицы термина *колон* (гр. *kolon* — член, элемент периода), восходящего к античной поэтике и риторике.

Связи и взаимоотношения колонов во фразовых компонентах и фразах, фраз — в сверхфразовых единствах, прежде всего абзацах могут быть очень разными. Сравним, например, два отрывка из рассказов.

М. Горький «Едут»:

А.П. Чехов «Человек к футляре»:

Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет и все благополучно.

Дует порывами мощный ветер из Хивы, бьется в черные горы Дагестана, отраженный, падает на холодную воду Каспия, развел у берега острую, короткую волну.

Тысячи белых холмов высоко вздулись на море, кружатся, пляшут, точно расплавленное стекло буйно кипит в огромном котле, рыбаки называют эту игру моря и ветра — толчая.

Ощутимые различия в ритмическом движении этих фраз связаны с целым комплексом ритмико-синтаксических признаков. Это, во-первых, разный характер взаимодействия и объединения колонов: бессоюзная связь, «столкновение» относительно самостоятельных колонов, присоединяемых друг к другу у Горького, и цельность плавно и последовательно развертывающегося союзного синтаксического единства у Чехова. Во-вторых, у Горького отсутствует ритмико-синтаксическая симметрия в строении и объединении колонок и фраз. У Чехова же ритмико-синтаксическое построение симметрично (трехчленно). Наконец, в-третьих, у Горького преобладают ударные зачины («Дует порывами...») и окончания («волну», «толчая»), у Чехова — безударные («Когда в лунную ночь...», «благополучно»).

Специфика прозаического ритма проявляется в двойной системе соотношений. Во-первых, этот ритм противостоит стихотворному (где единство задано, где приравнены друг к другу отдельные отрезки речи), отталкивается от него. Во-вторых, ритм художественной прозы соотносится с многообразием и изменчивостью естественного ритма речи в ее различных функциональных стилях. При этом внутри ритмического единства прозаического произведения могут наблюдаться разные формы ритмической регулярности (вспомним, например, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе повествования Лермонтова или Гоголя). С отмечен-

ными особенностями ритма связано и более общее качество художественной прозы сравнительно со стихом — перенос центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на *изображаемую словом и в слове действительность* в ее объективной и субъективной многоплановости.

Стих и проза могут продуктивно взаимодействовать в рамках художественного целого. Например, интересную и принципиальную для своего времени (40-е годы ХГХ в.) попытку развить и «дополнить» лирико-поэтическое целое представляет собой произведение К. Павловой «Двойная жизнь», где проза чередуется со стихами. И у каждого из этих типов речи — своя функция: фрагментам прозаического «очерка» светских нравов и происшествий противостоят стихи, непосредственно воссоздающие душевную жизнь героини, ее скрытое от всех и даже от нее самой — в прозе — истинное «я»².

Взаимодействие стиха и прозы в литературном процессе³, сложные связи этих типов речи с различными родами и жанрами литературы, различные формы сочетания стиха и прозы в произведении (одно дело — ритмическая проза с проясняющейся лирико-поэтической доминантой целого, другое — включение стихов в принципиально прозаический тип художественной речи) — круг проблем, недостаточно проясненных и потому особенно актуальных.

А.Б. Есин ПСИХОЛОГИЗМ

«Мне грустно», «он сегодня не в духе», «она смутилась и покраснела» — любая подобная фраза в художественном произведении так или иначе информирует нас о чувствах и переживаниях вымышленной личности — литературного персонажа или лирического героя. Но это еще не психологизм. Особое изображение внутреннего мира человека средствами собственно художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы (чувства, мысли, желания и т. п.), подмечать нюансы переживаний — вот в общих чертах приметы *психологизма* в литературе.

Психологизм, таким образом, представляет собой стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев. В этом смысле говорят о «психологическом романе», «психологической драме», «психологической литературе» и о «писателе-психологе».

Психологизм как способность проникать во внутренний мир человека в той или иной мере присущ любому искусству. Однако именно литература обладает уникальными возможностями осваивать душевные состояния и процессы благодаря характеру своей образности. Так, еще Г.Э. Лессинг отмечал, что носитель образности в литературе — слово — легко и естественно осваивает те явления жизни, которые не получают материального, наглядного воплощения¹. К таким явлениям, безусловно, относится и внутренний мир человека. Так называемые пластические искусства — живопись и скульптура в первую очередь — принуждены в изображении душевных состояний ограничиваться их внешними симптомами, что, естественно, сужает диапазон доступных этим искусствам психологических явлений и не дает возможности их детальной и тонкой проработки.

Первоэлемент литературной образности — слово, а значительная часть душевных процессов (в частности, процессы мышления, переживания, осознанные чувства и даже во многом волевые импульсы и эмоции) протекают в вербальной форме, что и фиксирует литература. Другие же искусства либо вовсе не способны их воссоздать, либо пользуются для этого косвенными формами и приемами изображения.

Наконец, природа литературы как временного искусства также позволяет ей осуществлять психологическое изображение в адекватной форме, поскольку внутренняя жизнь человека — это в большинстве случаев процесс, движение.

Сочетание этих трех особенностей дает литературе поистине уникальные возможности в изображении внутреннего мира. Литература — наиболее психологичное из искусств, не считая, может быть, синтетического искусства кино, которое, впрочем, тоже пользуется литературным сценарием.

Каждый *род* литературы имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. Так, в *лирике* психологизм носит экспрессивный характер; в ней, как правило, невозможен «взгляд со стороны» на душевную жизнь человека. Лирический герой либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции (например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «К***» («Я не унижусь пред тобою...»), либо занимается психологическим самоанализом, рефлексией (например, стихотворение Н.А. Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...»), либо, наконец, предается лирическому размышлению-медитации (например, в стихотворении А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»). Субъективность лирического психологизма делает его, с одной стороны, очень выразительным и глубоким, а с другой — ограничивает его возможности в познании внутреннего мира человека. Отчасти такие ограничения касаются и психологизма в *драматургии*, поскольку главным способом воспроизведения внутреннего мира в ней являются *монологи* действующих лиц, во многом сходные с лирическими высказываниями. Иные способы раскрытия душевной жизни человека в драме стали использоваться довольно поздно, в XIX и особенно в XX в. Это такие приемы, как жестово-мимическое поведение персонажей, особенности мизансцен, интонационный рисунок роли, создание определенной психологической атмосферы при помощи декораций, звукового и шумового оформления и т. п. Однако при всех обстоятельствах драматургический психологизм ограничен условностью, присущей этому литературному роду.

Наибольшие же возможности для изображения внутреннего мира человека имеет *эпический* род литературы, развивший в себе весьма совершенную структуру психологических форм и приемов, что мы и увидим в дальнейшем.

Однако эти возможности литературы в освоении и воссоздании внутреннего мира осуществляются не автоматически и далеко не всегда. Для того чтобы в литературе возник психологизм, необходим достаточно высокий уровень развития культуры общества в целом, но, главное, нужно, чтобы в этой культуре неповторимая человеческая личность осознавалась как ценность. Это невозможно в тех условиях, когда ценность человека полностью обусловлена его общественным, социальным, профессиональным положением, а личная точка зрения на мир не принимается в расчет, предполагается даже как бы несуществующей, потому что идейной и нравственной жизнью общества полностью управляет система безусловных и непогрешимых нравственных и философских норм. Иными словами, психологизм не возникает в культурах, основанных на авторитарности. В авторитарных обществах (да и то не во всех, главным образом в XIX—XX вв.) психологизм возможен в основном в системе контркультуры.

И наоборот, в эпохи, когда в обществе создается в той или иной степени демократическая культурная атмосфера, и в особенности в периоды кризиса авторитарных культурных систем, повышается общественная значимость и ценность личности. Интерес писателей и читателей начинает сосредоточиваться именно на том, что в человеке выходит за рамки его профессии, социальной и сословной принадлежности; интересными и важными становятся потенциальное богатство идейного и нравственного

мира личности, ее нераскрытые внутренние возможности, собственно человеческое, индивидуальное содержание. Дцейно-нравственный поиск личностной истины в этих условиях приобретает первостепенное значение, а формой для воплощения этого процесса становится психологизм.

Такие благоприятные условия для возникновения и развития психологизма сложились, очевидно, в эпоху поздней античности, и первыми повествовательными произведениями, которые с полным правом можно назвать психологическими, были романы Гелиодора «Эфиопика» и Лонга «Дафнис и Хлоя». Разумеется, психологизм был в них еще очень примитивен, особенно с нашей точки зрения, но он уже обозначил идейно-художественную значимость внутренней жизни человека. Несомненно, этот психологизм имел возможности для развития, но с гибелью античной культуры они остались нереализованными. Эпоха средневековья в Европе явно не способствовала развитию психологизма, и в европейских литературах он появляется снова только в эпоху Возрождения: в таких произведениях, как «Декамерон» и особенно «Фьяметта» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гамлет», «Король Лир» и «Макбет» Шекспира и др. С этого времени плодотворное развитие психологизма в европейских литературах не прерывалось, и на рубеже XVIII—XIX вв. не только в зарубежных, но и в русской литературе в главных чертах сложился тот психологизм, который мы затем наблюдаем в литературах XIX—XX вв. (что, разумеется, не исключает его дальнейшего развития, совершенствования, обогащения новыми формами и приемами).

В литературе выработалась система средств, форм и приемов психологического изображения, в известном смысле индивидуальная у каждого писателя, но в то же время и общая для всех писателей-психологов. Анализ этой системы имеет первостепенное значение для понимания своеобразия психологизма в каждом конкретном произведении.

Существуют три основные формы *психологического изображения*, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Две из них были теоретически выделены И. В. Страховым (ученым, чьи научные интересы лежали на границе психологии и литературоведения): «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров «изнутри», то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики»¹.

Назовем первую форму психологического изображения *прямой*, а вторую *косвенной*, поскольку она передает внутренний мир героя не непосредственно, а через внешние симптомы. О первой форме речь впереди, а пока приведем пример второй, косвенной формы психологического изображения, которая особенно широко использовалась в литературе на ранних стадиях развития:

Рек, — и Пелида покрыло мрачное облако скорби. Быстро в обе он руки схвативши нечистого пепла, Голову всю им осыпал и лик осквернил свой прекрасный; Сам он, великий, прогарапство покрывши великое, в прахе Молча простерся и волосы рвал, безобразно терзая.

(Гомер. <Илиада>. Песнь XVIII. Пер. Н.И. Гнедича)

Но у писателя есть еще третья возможность, еще один способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа: при помощи называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире. Будем называть та-

кую форму *суммарно-обозначающей*. А.П. Скафтымов писал об этом способе, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Л. Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны»¹. Толстой же прослеживает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздает его с большей живостью и художественной силой.

Итак, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести при помощи разных форм изображения. Можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня»,— это будет суммарно-обозначающая форма. Можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание и т. п.— это косвенная форма. А можно, как это и сделал Толстой, раскрыть внутреннее состояние при помощи прямой формы психологического изображения: «Положим,—думал я,—я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь,— прошептал я,—как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» («Детство»).

Естественно, что каждая форма психологического изображения обладает разными познавательными, изобразительными и выразительными возможностями. В произведениях Лермонтова, Толстого, Флобера, Мопассана, Фолкнера и других писателей-психологов для воплощения душевных движений используются, как правило, все три формы. Но ведущую роль в системе психологизма играет *прямая форма* — непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

Существует множество приемов психологического изображения: это и различная организация повествования, и использование художественных деталей, и способы описания внутреннего мира, и др. Здесь рассматриваются лишь основные приемы.

Повествование о внутренней жизни человека может вестись как от *первого*, так и от *третьего лица*, причем первая форма исторически более ранняя. Эти формы обладают различными возможностями. Повествование от первого лица создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. В ряде случаев такой рассказ приобретает характер исповеди, что усиливает художественное впечатление. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следят автор и читатель, а остальные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, автобиографическая трилогия Толстого, «Подросток» Ф.М. Достоевского и т. п.).[^]

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в изображении внутреннего мира. Это именно та форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его подробно и глубоко. При таком способе повествования для автора нет тайн в душе героя: он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать течение психологических процессов и их смысл как бы со стороны, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не замечает или в которых не хочет себе признаться. Как пример приведем следующий отрывок из «Войны и мира»: «Наташа с своею чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой было так весело в ту минуту <...> что она <...> нарочно обманула себя. "Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое ве-

селье сочувствием чужому горю", — почувствовала она и сказала себе: "Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть весел так же, как и я"».

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику, телодвижения, изменения в портрете и т. п.

Повествование от третьего лица дает очень широкие возможности для включения в произведение самых разных приемов психологического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно вписываются внутренние монологи, интимные и публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, видения и т. п.

Повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с *художественным временем*: оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных периодах, не несущих психологической нагрузки и имеющих, например, характер сюжетных связок. Это дает возможность повышать «удельный вес» психологического изображения в общей системе повествования, переключать читательский интерес с подробностей действия на подробности душевной жизни. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать чрезвычайной детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании о нем на несколько страниц; едва ли не самый яркий пример этого — отмеченный еще Н.Г. Чернышевским эпизод смерти Праскухина в «Севастопольских рассказах» Толстого¹.

Наконец, психологическое повествование от третьего лица дает возможность изобразить внутренний мир не одного, а нескольких персонажей, что при другом способе делать гораздо сложнее.

Особой повествовательной формой, которой нередко пользовались в пользу писатели-психологи XIX—XX вв., является *несобственно-прямая внутренняя речь*. Это речь, формально принадлежащая автору (повествователю), но несущая на себе отпечаток стилистических и психологических особенностей речи героя. Особенно интересные формы несобственно-прямой внутренней речи дает творчество Достоевского и Чехова.

Вот как строится, например, система несобственно-прямой внутренней речи в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек <...> Так вот, стало быть, чем разрешился весь этот вчерашний ужас. Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого *ничтожного* обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого *брёда*, никаких фактов, кроме *психологии*, которая о *двух концах*, ничего положительного. Стало бытц если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны, не должны!), то... то что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют? И, стало быть, Порфирий только теперь, только сейчас узнал о квартире, а до сих пор и не знал».

Первые две фразы отрывка — типичное психологическое повествование от третьего лица, а затем начинается постепенный и не заметный переход этой формы во внутренний монолог, только не зафиксированный кавычками, а поданный в виде несобственно-прямой речи. Сначала возникают слова, характерные для мышления героя, а не повествователя, — они выделены курсивом самим Достоевским. Затем имитируются структурные речевые особенности внутренней речи: двойной ход мыслей (обо-

значенный скобками), отрывочность, паузы, риторические вопросы,—все это свойственно внутренней речи вообще и речи Раскольникова в частности. Наконец, фраза в скобках — это прямое обращение героя к самому себе, внутренний приказ, здесь образ повествователя уже полностью «растаял», уступив место внутренней речи героя. И далее непонятно, почему Раскольников называется в третьем лице: то ли так его называет повествователь, что естественно, то ли сам Раскольников говорит о себе «он», «ему» и т. п., что тоже вполне возможно во внутренней речи такого типа. Форма несобственно-прямой внутренней речи, помимо того что разнообразит повествование, делает его более психологически насыщенным и напряженным: вся речевая ткань произведения оказывается «пропитанной» внутренним словом героя.

Несколько иначе используется прием несобственно-прямой внутренней речи А.П. Чеховым: «...Ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома <...> не останется и следами о нем забудут, никто не будет помнить» («Невеста»).

Её гамма оттенков эмоционального состояния героини передана исключительно отчетливо, ощутимо, но не прямо, а через обращение к сопереживанию читателя. Мысли героини даны нам непосредственно, ощущение же ее эмоционального состояния скрыто в подтексте, и реализация этого подтекста в читательском сознании становится возможной именно благодаря несобственно-прямой внутренней речи. Повествование от третьего лица с включением прямой внутренней речи героев несколько отдаляет автора и читателя от персонажа или, может быть, точнее — оно нейтрально в этом отношении, не предполагает какой-то определенной авторской и читательской позиции. Авторский комментарий к мыслям и чувствам персонажа четко отделен от внутреннего монолога. Таким образом, позиция автора довольно резко обособлена от позиции персонажа, так что не может быть речи о том, чтобы индивидуальности автора (и, далее, читателя) и героя совмещались. Несобственно-прямая внутренняя речь, у которой как бы двойное авторство — повествователя и героя,—наоборот, активно способствует возникновению авторского и читательского сопереживания герою. Мысли и переживания повествователя, героя и читателя как бы сливаются, и, таким образом, внутренний мир персонажа становится близким и понятным.

К приемам психологического изображения относятся *психологический анализ* и *самоанализ*. Суть их в том, что сложные душевные состояния раскладываются на элементы и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ — в повествовании как от первого, так и от третьего лица, а также в форме несобственно-прямой внутренней речи. Вот, например, психологический анализ состояния Пьера Безухова из «Войны и мира»: «...Он понял, что эта женщина может принадлежать ему.

«Но она глупа, я сам говорил, что она глупа,—думал он.— Ведь это не любовь. Напротив, что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное...»— думал он; в то же время, как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставлял себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой <...> И он опять видел ее не какой-то дочерью князя Василья, а видел все ее тело, только прикрытое серым платьем. «Но нет, отчего же прежде не приходила мне в голову эта мысль?» И опять он говорил се-

бе, что это невозможно, что что-то гадкое, противуестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке <...> Он вспомнил слова и взгляды Анны Павловны, когда она говорила ему о доме, вспомнил сотни таких же намеков со стороны князя Василья и других, и на него нашел ужас, не связал ли он себя уж чем-нибудь в исполнении такого дела, которое, очевидно, не хорошо и которое он не должен делать. Но в то время, как он сам себе выражал это решение, с другой стороны души всплывал ее образ со всей своей женственною красотою».

Здесь сложное психологическое состояние душевной смятенности аналитически расчленено: прежде всего выделены два направления рассуждений, которые, чередуясь, повторяются то в мыслях, то в образах. Сопутствующие эмоции, воспоминания, желания воссозданы максимально подробно. То, что переживается одновременно, развертывается у Толстого во времени, изображается в последовательности; анализ психологического мира личности идет поэтапно. В то же время сохраняется и ощущение одновременности, слитности всех компонентов внутренней жизни. В результате создается впечатление, что внутренний мир героя представлен с исчерпывающей полнотой, что прибавить к психологическому анализу уже просто нечего; анализ составляющих душевной жизни делает ее предельно внятной для читателя.

Пример психологического самоанализа из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно Добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? — Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия. Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости <...>

Из чего же я хлопочу? — Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего <...>

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! <...>Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает...» («Княжна Мери»).

Приведенный текст отличается максимальной аналитичностью: это уже почти научное рассмотрение психологической задачи, как по методам ее разрешения, так и по результатам. Сначала поставлен вопрос, со всей возможной четкостью и логической ясностью. Затем отбрасываются заведомо несостоятельные объяснения («обольстить я не хочу и никогда не женюсь»). Далее начинается рассуждение о более глубоких и сложных причинах: в качестве таковых отвергаются потребность в любви, зависть и желание победить непобедимую красавицу. Отсюда делается вывод уже прямо логический: «Следовательно...». Наконец, аналитическая мысль выходит на правильный путь, обращаясь к тем положительным эмоциям, которые доставляет Печорину его замысел и предчувствие его выполнения («А ведь есть необъятное наслаждение...»). Анализ идет как бы по второму кругу: откуда это наслаждение, какова его природа? И вот результат: причина причин, нечто бесспорное и очевидное («Первое мое удовольствие...»).

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является *внутренний монолог* — непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Используя этот прием, автор как бы «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности. У психологического процесса своя логика, он прихотлив, и его развитие во многом подчиняется интуиции, иррациональным ассоциациям, немотивированным на первый взгляд сближением представлений и т. п. Все это и отражается во внутренних монологах. Кроме того, внутренний монолог обыкновенно воспроизводит и речевую манеру данного персонажа, а следовательно, и его манеру мышления. Вот отрывок из внутреннего монолога Веры Павловны в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»:

«Хорошо ли я сделала, что заставила его зайти? <...>

И в какое трудное положение поставила я его! <...>

Боже мой, что со мной, бедной, будет?

Есть одно средство, — говорит он, — нет, мой милый, нет никакого средства!

Нет, есть средство, — вот оно: окно. Когда будет уж слишком тяжело, брошусь из него.

Какая я смешная: «когда будет слишком тяжело», <...> — а теперь-то?

А когда бросишься в окно, как быстро, быстро полетишь <...> Нет, это хорошо...

Да, а потом? Будут все смотреть — голова разбитая, лицо разбитое, в крови, в грязи <...>

А в Париже бедные девушки задушаются чадом. Вот это хорошо; это очень, очень хорошо. А бросаться из окна нехорошо. А это хорошо»¹.

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто встречающийся и называемый *«потоком сознания»*². «Поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму внутреннего монолога³. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Одним из первых этот прием открыл Толстой, пользовавшийся им в основном для воспроизведения особых состояний сознания — полусна, полубреда, особой экзальтированности и т. п., как, например, в следующем отрывке:

«Должно быть, снег—это пятно; пятно—«une tache»—думал Ростов.— «Вот тебе и не *таш...*»

«Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку... ташку возьми» <...> «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку наступить... тупить нас —кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное —не забывать, что я нужное-то думал, да. На —ташку, нас —тупить, да, да, да. Это хорошо» («Война и мир»).

Толстой использовал поток сознания чрезвычайно редко, лишь в тех случаях, когда без него нельзя было обойтись. В творчестве же ряда писателей XX в. (многие из которых пришли к этому приему самостоятельно) он стал главной, а иногда и единственной формой психологического изображения. Классическим в этом отношении является роман Дж. Джойса «Улисс», в котором поток сознания стал главенствующей стихией повествования (см. в особенности заключительную главу «Пенелопа» — моно-

лог Молли Блум, где отсутствуют даже знаки препинания). Одновременно с количественным ростом (повышение удельного веса в структуре повествования) принцип потока сознания менялся и качественно: в нем усиливались моменты стихийности, необработанности, алогичности человеческого мышления. Последнее обстоятельство делало иногда отдельные фрагменты произведений просто непонятными. В целом же активное использование потока сознания было выражением общей гипертрофии психологизма в творчестве многих писателей XX в. (М. Пруст, В. Вулф, ранний Фолкнер, впоследствии Н. Саррот, Ф. Мориак, а в отечественной литературе — Ф. Гладков, И. Эренбург, отчасти А. Фадеев, ранний Л. Леонов и др.). При обостренном внимании к формам протекания психологических процессов в творчестве этих писателей в значительной мере утрачивалось нравственно-философское содержание, поэтому в большинстве случаев происходил рано или поздно возврат к более традиционным методам психологического изображения; таким образом, акценты перемещались с формальной на содержательную сторону психологизма¹.

Еще одним приемом психологизма является *«диалектика души»*. Этот термин принадлежит Чернышевскому, который так описывает данный прием: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем»².

Иллюстрацией этой фразы Чернышевского могут быть многие страницы книг Толстого, самого Чернышевского, других писателей.

Одним из приемов психологизма является и *художественная деталь*. Внешние детали (портрет, пейзаж, мир вещей) издавна использовались для психологического изображения душевных состояний в системе косвенной формы психологизма. Так, портретные детали (типа «побледнел», «покраснел», «буйну голову повесил» и т. п.) передавали психологическое состояние «напрямую»; при этом, естественно, подразумевалось, что та или иная портретная деталь однозначно соотнесена с тем или иным душевным движением. Впоследствии детали этого рода приобретали большую изошренность и лишались психологической однозначности, обогащаясь обертонами, и обнаруживали способность «играть» на несоответствии внешнего и внутреннего, индивидуализировать психологическое изображение применительно к отдельному персонажу. Портретная характеристика в системе психологизма обогащается авторским комментарием, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, а иногда, наоборот, зашифровывается с тем, чтобы читатель сам потрудился в интерпретации этого мимического или жестового движения. Вот, например, как «подается» в романах Достоевского такая, казалось бы, простая портретная деталь, как улыбка. В эпитетах, проясняющих внутренний смысл этой внешней детали, Достоевский поистине неистошим: «подумал со странной улыбкой», «странно усмехаясь», «ядовито улыбнулся», «какое-то новое раздражительное нетерпение проглядывало в этой усмешке», «насмешливая улыбка искривила его губы», «холодно усмехнулся», «прибавил он с осторожной улыбкой», «скривив рот в улыбку», «задумчиво улыбнулся», «напряженно усмехнулся», «неловко усмехнулся», «с нахально-вызывающей усмешкой», «горькая усмешка», «неопределенно улыбаясь», «скривя рот в двусмысленную

улыбку», «язвительно улыбнулся», «язвительно и высокомерно улыбнулся», «слабо улыбнулась», «с жесткой усмешкой», «что-то бессильное и недоконченное сказалось в его бледной улыбке», «почти надменная улыбка выдавилась на губах его», «злобно усмехнулся», «улыбка его была уже кроткая и грустная», «странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния», «безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах»... («Преступление и наказание»).

Трудно сказать, чему здесь удивляешься больше: тому ли, какое разнообразнейшее психологическое содержание может выражать всего лишь одна портретная черта, или же тому, насколько нерадостны все эти улыбки, насколько не соответствуют естественному, первичному смыслу этого мимического движения.

Детали *пейзажа* также очень часто имеют психологический смысл. С давних пор было подмечено, что определенные состояния природы так или иначе соотносятся с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями: солнце — с радостью, дождик — с грустью и т. п. (ср. также метафоры типа «душевная буря»). Поэтому пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовались для создания в произведении определенной психологической атмосферы (например, в «Слове о полку Игореве» радостный финал создается при помощи образа солнца) или как форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героя не описывается прямо, а как бы «передается» окружающей его природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением: «То не ветер ветку клонит,/Не дубравушка шумит,/То мое сердечко стонет,/Как осенний лист дрожит». В дальнейшем развитии литературы этот прием становился все более изощренным, была освоена возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения с тем или иным состоянием природы. При этом состояние персонажа может ему соответствовать, а может, наоборот, контрастировать с ним. Так, например, в XI главе тургеневского романа «Отцы и дети» природа как бы аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова — и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с этой тревогой...». А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...».

В отличие от портрета и пейзажа, детали *«вещного» мира* стали использоваться для целей психологического изображения гораздо позже — в русской литературе, в частности, лишь к концу XIX в. Редкой психологической выразительности этого рода деталей достиг в своем творчестве Чехов. Он «обращает преимущественное внимание на те *впечатления*, которые его герои получают от окружающей их среды, от бытовой обстановки их собственной и чужой жизни, и изображает эти впечатления как симптомы тех изменений, которые происходят в сознании героев»¹. Обостренное восприятие вещей обыкновенных свойственно лучшим героям рассказов Чехова, чей характер в основном и раскрывается психологически: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем» («Три года»).

Еще один пример — из рассказа «У знакомых»: Подгорин «вдруг вспомнил, что

ничего не может сделать для этих людей, решительно ничего, и притих, как виноватый. И потом сидел в углу молча, поджимая ноги, обутое в *чужие* туфли» (курсив мой.—*АЕ.*). В начале рассказа эти туфли были просто «старые домашние туфли» хозяина, герой чувствовал себя в них очень удобно и уютно, а теперь — «чужие». Психологическое состояние героя, перелом в настроении практически исчерпывающе переданы всего одним словом — пример редкой выразительности художественной детали.

Наконец, еще один прием психологизма, несколько парадоксальный, на первый взгляд, — *прием умолчания*. Он состоит в том, что писатель в какой-то момент вообще ничего не говорит о внутреннем мире героя, заставляя читателя самого проводить психологический анализ, намекая на то, что внутренний мир героя, хотя он прямо и не изображается, все-таки достаточно богат и заслуживает внимания. Как пример приведем отрывок из последнего разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем в романе Достоевского «Преступление и наказание». Это кульминация диалога: следователь только что прямо объявил Раскольникову, что считает убийцей именно его; нервное напряжение участников сцены достигает высшей точки:

«— Это не я убил,—прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

— Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с,— строго и убежденно прошептал Порфирий.

Они оба замолчали, и молчание длилось даже до странности долго, минут с десять. Раскольников облокотился на стол и молча ерошил пальцами свои волосы. Порфирий Петрович сидел смирно и ждал. Вдруг Раскольников презрительно посмотрел на Порфирий.

— Опять вы за старое, Порфирий Петрович! Все за те же ваши приемы: как это вам не надоест, в самом деле?»

Очевидно, что в эти десять минут, которые герои провели в молчании, психологические процессы не прекращались. И разумеется, у Достоевского была полная возможность изобразить их детально: показать, что думал Раскольников, как он оценивал ситуацию, какие чувства испытывал к Порфирию Петровичу, в каком психологическом состоянии находился. Словом, Достоевский мог (как не рас и делал в других сценах романа) «расшифровать» молчание героя, наглядно продемонстрировать, в результате каких мыслей и переживаний Раскольников, сначала растерявшийся и сбитый с толку, готовый признаться и покаяться, все-таки решает продолжать прежнюю игру. Но психологического изображения как такового здесь нет, а между тем сцена очевидно насыщена психологизмом. Психологическое содержание этих десяти минут читатель додумывает как бы самостоятельно.

Наиболее же широкое распространение прием умолчания получил в творчестве Чехова, а вслед за ним — в творчестве многих других писателей XX в., как отечественных, так и зарубежных.

Общие формы и приемы психологизма, о которых шла речь, используются каждым писателем индивидуально. Поэтому нет какого-то единого для всех психологизма. Его разные типы осваивают и раскрывают внутренний мир человека с разных сторон, обогащая читателя каждый раз новым психологическим и эстетическим опытом.

***В.Е. Хализев* РОДОВАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это *эпос*, *драма* и *лирика*. Хотя и

не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, по Сократу, может, во-первых, впрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых — строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих — соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда он (поэт. — В.Х.) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»¹. Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем без привлечения речи действующих лиц (гр. *диегесис*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (гр. *мимесис*).

Сходные мысли о родах поэзии высказаны в «Поэтике» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»².

В подобном же духе — как типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому — роды литературы неоднократно рассматривались и позже, вплоть до нашего времени. Вместе с тем в XIX в. (первоначально — в эстетике *романтизма*) упрочилось и иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных форм, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями. Литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг соотнес лирику с бесконечностью и духом свободы, эпос — с чистой необходимостью, в драме усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости³. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия — объективна, лирическая — субъективна, драматическая же соединяет эти два начала⁴. Благодаря В.Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренилась в отечественном литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений — это неоспоримая надэпо-хальная реальность, достойная пристального внимания.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания- (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмо-

ций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием)². Эти три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе — художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему.

С этими свойствами речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими предопределены) также иные свойства родов литературы: способы *пространственно-временной* организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, только ему присущим комплексом свойств.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на *поэзию* и *прозу*. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические — с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины, исторические песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе нового времени («Дон Жуан» Дж. Н.Г. Байрона, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы У. Шекспира, «Борис Годунов» А.С. Пушкина). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. *Эпичностью* называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и его приятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л.Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах — не только в эпических (повествовательных) произведениях, но также в драме (драматическая трилогия А.К. Толстого) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. Блока). *Драматизмом* принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И, наконец, *лиризм* — это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М.И. Цветаевой «Тоска по родине». Лиризмом проникнуты роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначности

жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос — эпическое и т. д.) в середине нашего века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления *стиля* (типы тональности—Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями, как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо от того, имеет оно внешнюю форму эпоса, лирики шпгдрамы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой»¹.

Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовский, один из крупнейших русских историков и теоретиков литературы XIX в. Ученый доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождалось пением —возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лиро-эпические песни (кантилены), которые со временем отделились от обряда: «Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда». Первоначальной формой собственно поэзии явилась, стало быть, лиро-эпическая песня. На основе таких песен впоследствии сформировались эпические повествования. А из возгласов хора как такового выросла лирика (групповая, коллективная), со временем тоже отделившаяся от обряда. Эпос и лирика, таким образом, истолкованы Веселовским как «следствия разложения древнего обрядового хора». Драма, утверждает ученый, возникла из обмена репликами хора и запевал. И она (в отличие от эпоса и лирики), обретая самостоятельность, вместе с тем «сохранила весь <...> синкретизм» обрядового хора и явилась неким его подобием².

Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке данных о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых действий: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождалась словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упрочивались прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм — «*двухродовые образования*» (выражение Б.О. Кормана)¹. О произведениях и их группах, принадлежащих к двум родам литературы, на протяжении XIX—XX вв. гово-

рилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой»². Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А.Н. Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б. Брехт. За произведениями М. Метерлинка и А. Блока закрепился термин «лирические драмы». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), так называемую лирическую прозу (как правило, автобиографическую), а также произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления, как, например, в «Дон Жуане» Байрона и «Евгении Онегине» Пушкина.

В литературоведении XX в. неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и т. д.) рода литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В.Д. Днепров), и сатира (Я.Е. Эльсберг, Ю.Б. Борев), и сценарий (ряд теоретиков кино)³. В подобного рода суждениях немало спорного, но литература действительно знает группы произведений, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, лирики и драмы, а то и лишены их вовсе. Их правомерно назвать *внеродовыми формами*. В какой-то мере это относится к *очеркам*. Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает литературоведам некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из тургеневских «Записок охотника», некоторые произведения Г. И. Успенского и М.М. Пришвина.

Не вполне укладывается в рамки традиционных литературных родов так называемая литература *«потока сознания»*, где преобладают не повествовательная подача событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи. Здесь сознание, чаще всего представляющее неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир: действительность оказывается «застланной» хаосом ее созерцаний, мир — помещенным в сознание¹. Подобными свойствами обладают произведения М. Пруста, Дж. Джойса, А. Белого. Позже к этой форме обратились представители «нового романа» во Франции (М. Бютор, Н. Саррот, А. Роб-Грийе).

И, наконец, в традиционную триаду решительно не вписывается *эссеистика*, ставшая ныне весьма важной и влиятельной областью литературного творчества. У истоков эссеистики — всемирно известные «Опыты» («Essays») М. Монтеня. Эссеистская форма — это непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней. Мысли, высказываемые в эссеистской форме, как правило, не претендуют на исчерпывающую трактовку предмета, они допускают возможность и совсем иных суждений. Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

Эссеистика едва ли не доминирует в творчестве В.В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Она дала о себе знать в прозе А.М. Ремизова («Посолонь»), в ряде произведений М.М. Пришвина (вспоминаются прежде всего «Глаза земли»). Эссеистское начало присутствует в прозе Г. Филдинга и Л. Стерна, в байроновских поэмах, в пушкинском «Евгении Онегине» (вольные беседы с читателем, раздумья о светском человеке, о дружбе и родственниках и т. п.), «Невском проспекте» Н.В. Гоголя (начало и финал повести), в прозе Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, где повествование обильно сопровождается размышлениями писателей.

По мысли М.Н. Эпштейна, основу эссеистики составляет особая концепция человека — как носителя не знаний, а мнений. Ее призвание — не провозглашать готовые истины, а расщеплять закостенелую, ложную целостность, отстаивать свободную мысль, уходящую от централизации смысла: здесь имеет место «сопребывание личности со становящимся словом». Релятивистски понятой эссеистике автор придает статус весьма высокий: это «внутренний двигатель культуры нового времени», средоточие возможностей «сверххудожественного обобщения»². Заметим, однако, что эссеистика отнюдь не устранила традиционные родовые формы и, кроме того, она в состоянии воплощать мироотношение, которое противостоит релятивизму. Яркий пример тому — творчество М.М. Пришвина.

Итак, различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы «внеродовые», нетрадиционные, укоренившиеся в «послеромантическом» искусстве. Первые со вторыми взаимодействуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне плато-новско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А.И. Белецкий: «Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (имеются в виду роды литературы.— В.Х.) становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?»¹ Не соглашаясь с этим, заметим: большинство литературных произведений всех эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую).

Родовая принадлежность (как и большая или меньшая причастность «внеродовым» началам) во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие «род литературы» в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насущно.

О А. Каине. СЛОВАРЬ ПОЭТИЧЕСКИЙ

Словарь поэтический — понятие, которое не относится к разряду устоявшихся терминов в литературоведении. Однако оно встречается в литературном обиходе. О поэтическом словаре рассуждал в одном из писем 1895 г., в эпоху «бури и натиска» русского символизма, В.Я. Брюсов: «Дурно то, что составилась «поэтический словарь»; комбинируя его слова, получают нечто, что у нас называется стихотворением. Мало того! Слов, не вошедших в словарь, избегают и называют их «не поэтическими». Какое недомыслие». Брюсов точно подметил: каждая литературная эпоха по-своему понимает состав поэтического языка. Отметим, однако, что пользовались словосочетанием *поэтический язык* (правда, в несколько измененном виде — *словарь поэтов*) литературовед В.М. Жирмунский², лингвист Г.О. Винокур³.

Поэтический словарь пересекается определенным образом с такими сходными понятиями, как *поэтический язык/речь*, *язык художественной литературы*, *художественная речь*; применительно к характеристике своеобразия поэтического словаря отдельного поэта или прозаика — с терминами *идиолект*, *идиостиль*. Синонимом поэтического словаря является понятие *поэтическая лексика*. Б.В. Тома-шевский считал

поэтическую лексику наряду с *поэтическим синтаксисом* и *эвфонией* одним из трех «отделов» «поэтической стилистики»¹. В сходном ключе понимал стилистику В.М. Жирмунский: он выделял в ней *художественную лексику* и *поэтический синтаксис*. (Правда, к художественной лексике он относил и поэтическую семантику — тропы²).

Тем не менее представляется необходимым выявить «границы» поэтического словаря. Он шире не только *литературного языка*, который является лишь одним из стилистических пластов, но и *поэтического языка*.

Объясняется это и тем, что поэтический язык — результат творческой деятельности, он уже воплощен в произведении. В то время как поэтический словарь является арсеналом постепенно изменяющегося поэтического языка. Писатель в поисках новых средств изобразительности смело нарушает языковые *нормы*. Его язык часто бывает интересен не своим соответствием расхожему представлению о «правильности», а своим *аграмматизмом*. Нарушение лексических норм, безусловно, связано с изменением, порой деформацией языка в жизни. Но в этой ненормированности, неправильности — источник обогащения поэтического словаря.

Кроме того, лексика разграничивается на общеупотребительную, или *активный словарный фонд*, *пассивный фонд* (*архаизмы, неологизмы, варваризмы* и др.), а также на *лексику ограниченной сферы употребления* (*диалектизмы, профессионализмы, термины* и др.)³. Границы между этими видами лексики условны, исторически подвижны.

Если прибегнуть к образности, то поэтический словарь можно представить как дно и толщу мирового океана, а поэтический язык — как его поверхность. Тем не менее масса воды и ее поверхность постоянно перетекают друг в друга.

Так, поэтический язык нашего времени, конца XX в., отличается от поэтического языка конца XIX — начала XX в. И дело не только в новых словах; существеннее то, что определенная часть лексики (например, названия экзотических цветов — *латании, криптомерии, араукарии*) ушла в прошлое. Их употребление можно представить разве что в пародийном стихотворении. Однако эти слова остались в арсенале, в памяти поэтического словаря.

Другой пример: *ночной летун* из стихотворения А.А. Блока 1912 г. «Авиатор». Блок одним из первых употребил давнее слово «летун», зафиксированное еще в толковом словаре В. Даля («кто летает; кто шибко ходит»)¹ в значении «авиатор». Само слово, безусловно, осталось в поэтическом словаре, а вот одно из его лексических значений оказалось вытесненным другим — неологизмом *летчик*. Долгое время он приписывался Велимиру Хлебникову (кстати, и М.И. Цветаевой), однако современные хлебниковеды, и первый — В.П. Григорьев, опровергают эту легенду. Нет *летчика* и в «Словаре неологизмов Вели-мира Хлебникова» (Wien; Moskau, 1995). Там можно найти неологизмы: *летало* (в значении — авиатор), *летатель, летъба, леткость* и около пятидесяти других, но все восходят к традиционному, далевскому значению слова «летать». Даже *летчий*, который, вероятно, и мог стать предшественником *летчика*, создан по устоявшемуся типу словообразования.

Еще более разительно отличие поэтического языка нашего времени от языка XVIII в., особенно древнерусской литературы. К примеру, в «Слове о полку Игореве» есть «мечи харалужнш». Мы найдем «хара-луга» (в значении — цветистая сталь, булат), «харалужный» (стальной) у Даля. Однако их нет в современных словарях русского языка (даже во всех академических изданиях). Но в запасниках поэтического словаря слово оставалось, оно как бы «дремало» и возвратилось в поэтический язык XX в. в переводе «Слова о полку Игореве» Н.А. Заболоцкого: там появились *харалужные ко-*

пья.

Обратимся, однако, к тому, как трактовал синонимичное с поэтическим словарем понятие «поэтическая лексика» Б.В. Томашевский: «Вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи, рассматривает *поэтическая лексика*. Она изучает словарь произведения и пользование этим словарем — оттенки значений, влагаемых автором в употребляемые им слова, и комбинирование этих значений»².

Будем помнить это. Но не забудем и о том, что чуть выше говорилось о границах поэтического словаря: они шире, чем границы поэтического языка.

В свете вышесказанного можно дать такое определение понятия: поэтический словарь — совокупность слов, приближающаяся по своему масштабу к лексике национального языка: и общеупотребительной, и пассивной, ограниченной в сфере применения. Вся эта лексика — потенциальный словесный материал для литературных произведений (как в прозе, так и в поэзии, а также в пограничных явлениях). Можно говорить о поэтическом словаре определенной эпохи (например, пушкинской или серебряного века), того или иного литературного направления, поэтической школы (например, русского классицизма, символизма, футуризма), отдельного писателя, наконец, конкретного произведения. Поэтический словарь является арсеналом для формирования поэтического языка и исходным средством в достижении многозначности образов.

Наиболее точно можно воссоздать поэтический словарь того или иного творца или произведения. Для этой цели существуют специальные словари языка: А.С. Пушкина, А.Н. Островского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького, М.И. Цветаевой и др.

Для чего нужны эти словари? Поучителен один пример, приведенный О.Г. Ревзиной: «...сколько написано о «быте» и «бытии» у Цветаевой, а сами-то эти слова употребляются в ее поэзии едва ли не по одному разу!»¹ Так литературоведческую проблематику важно порой проверять словесным уровнем анализа текста.

Но какое это имеет отношение к литературоведению? Разве все изложенное выше не является предметом лингвистики? Конечно, является. Однако, начиная с А. А. Потебни, в отечественной филологии наметилось взаимопроникновение литературоведения и лингвистики. В записках к своим лекциям Потебня писал о соотношении слова и образа: «В слове с живым представлением всегда есть и до самого забвения представления увеличивается несоразмерность между этим представлением и его значением, то есть признаком, средоточием коих оно становится. Так и поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом, поэзия есть всегда иносказание...»²

Согласно Потебне, «первоначально всякое слово состоит из трех элементов»³: *внешней формы* (т. е. звуковой оболочки), *значения* и *внутренней формы*. Последняя и есть то представление, которое возникает в сознании при чуткости к этимологии: слово *окно* восходит к *оку*, *разлука* — к *луку*, *защита* — к *щиту*. Однако с расширением значения внутренняя форма может забываться; так возникают словосочетания: *красные чернила*, *паровая конка*. Для создания словесного образа нужны все три элемента слова; собственно, поэтическое слово и притягивает к себе своим «мерцающим» смыслом. С налетом легкой иронии писал по этому поводу Б.В. Томашевский: «...обычный способ создания художественной речи — это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой *новизны* в обращении со словом, является своеобразным *новообразованием*. И далее: «В основе поэтической лексики лежит *подновление* словесных ассоциаций»¹.

В последнем положении сказывается установка символистов, в том числе русских, на новизну как одно из главных требований к искусству, которое оспаривал, к примеру, в 1920-е годы О.Э. Мандельштам. «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна»²,—утверждал поэт, имея в виду более широкий (по сравнению со словесным уровнем) контекст проблемы.

И все же в значительной степени слово в поэзии действительно высвечивается новым смыслом. И это касается не только неологизмов, но и, как это ни парадоксально, употребления *устаревшей лексики*, к которой относятся *историзмы* («слова, называющие устаревшую вещь, явления, ушедшие в историю») и *архаизмы* («слова, служащие названиями отнюдь не устаревших, а вполне современных вещей, явлений, признаков и т. п., но называющие их по-старому»⁴). Именно этот эффект тонко использовал А. Белый в цикле стихов «Прежде и теперь» из книги «Золото в лазури». С помощью историзмов (*камзол, букли, менуэт*) и архаизмов — *акцентологических*, когда устаревшим в слове является лишь ударение (*музыка*), *собственно лексических* (*намедни, променад*) воссоздается стилизованное прошлое. К архаическому слову заметно тяготел Вяч. Иванов в книге стихов 1904 г. «Прозрачность» (*дабы, недвижный, лобызал, страж, бранник, взор, лик*). Историзмы широко использовал Брюсов в своих стихотворных стилизациях под прошлое — «Ассаргадон» (с подзаголовком «Ассирийская надпись»), «Халдейский пастух», «Рамсес», «Цирцея», «Кассандра», «Моисей», «Клеопатра», «Скифы». (Здесь очевидна роль заглавий, в которых дается своего рода ключ к стилизаторской семантике всего поэтического произведения.) Приведем некоторые брюсовские историзмы: *фаланга, скрижали, скипетр, скиптр, сатрапии* (провинции), *свитки, гвельфы* (сторонники папы римского) и *гибеллины* (партия императора в Италии времен Данте).

Историзмы Брюсова демонстрируют особенности использования слова в поэзии вообще и у символистов в частности. Выше говорилось о внутренней и внешней формах слова. Символисты предельно гипертрофировали интерес к оболочке слова, к тому, что они называли его музыкальностью. В свое время В.М. Жирмунский подметил, что в стихотворениях символистов одно слово можно легко заменить другим, сходным в звуковом отношении¹. На первый план выдвигалось *суггестивное* (эмоционально воздействующее на читателя) начало. Символисты с Брюсовым во главе (как и впоследствии футуристы) основной задачей считали создание *нового* поэтического языка. Однако в реальной практике, а не в манифестах, обновления не происходило. Ранние символисты (1890-х годов) не могли создать подлинно новый поэтический язык: новации зачастую имели внешний характер. Недостаток новизны компенсировался обилием *экзотизмов* (напомним пример с латаниями, криптомериями, араукариями). В других случаях обычные слова помещались в непривычный контекст. Это и было одним из способов обновления поэтического словаря, что позволяло его воспринимать как необычный.

Так, в стихах на исторические темы у Брюсова слова важны своей нестертостью. «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон» — в этой начальной строке стихотворения, кроме имени одного из ассирийских царей, жившего до нашей эры,— *Ассаргадона*, все слова общеупотребительны, знакомы. Но тематика, контекст стихотворения, лирическое повествование от лица Ассаргадона (правильное написание в русской транскрипции —Ассархадона) сделало это произведение одним из самых известных у Брюсова.

Впрочем, экзотические собственные имена у Брюсова можно еще обозначить вслед за Б. В. Томашевским как *варваризмы*. И здесь мы переходим к словам, *заимст-*

вованным из других языков. Вслед за Пушкиным (знаменитые *dandy*, *vulgar*, *tete-a-tete*), Л.Н. Толстым (целые страницы на французском и немецком языках в «Войне и мире»), многими другими авторами XIX в. поэты XX в. обильно использовали иноязычную лексику, в том числе в неизменной форме — часто в названиях стихотворений: «Голова *madame de Lamballe*» М.А. Волошина, знаменитое «*De profundis... Мое поколение...*» (лат.: Из глубины) А.А. Ахматовой, отсылающее к одноименной поэме О. Уайльда, «*Apas-sionata*», «*Materia prima*» Б.Л. Пастернака, «*Encyclica*» (лат.: папское послание) О. Э. Мандельштама, «*Science fiction*» (англ.: Научная фантастика) И. Бродского. Брюсов называл по-латыни и по-французски свои книги стихов: «*Chefs d'oeuvre*» (фр.: Шедевры), «*Tertia Vigilia*» (лат.: Третья стража). К этому приему прибегла Ахматова, назвав один из самых известных сборников «*Anno Domini MCMXXI*» (лат.: В лето Господне, 1921).

Еще больше варваризмов входило в поэтический словарь в русской транскрипции. Вспомним из «Евгения Онегина»: английский *сплин* (а не русская *хандра*), *боливар*, *франт*. В лирических отступлениях своего «романа в стихах» Пушкин размышляет о заимствованной лексике: «...Но *панталоны*, *фрак*, *жилет*,/Всех этих слов на русском нет;/А вижу я, винюсь пред вами,/Что уж и так мой бедный слог/Пестреть гораздо б меньше мог/Иноплеменными словами...» (гл. 1, строфа XXVI).

Смешение слов, словоформ из разных языков — испытанное средство создания комического эффекта (вспомним, как в «Горе от ума» Чацкий иронизирует над «смешением языков: французского с нижегородским»). Перенасыщенная варваризмами речь называется *макаронической* (ит.: *roesia maccheronica* — макароническая поэзия, от *maccheroni* — макароны). Благодаря этому приему в свое время снискали шумный успех «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границей, дан л'этранже» (1841) И.П. Мятлева. Другой пример — стихотворение И. Бродского «Два часа в резервуаре»;

Я есть антифашист и антифауст. *Их либе* жизнь и обожаю хаос. *Их бин* хотеть, *геноссе официрен*, *дем цайт цум Фауст* коротко *ипацирен*.

В зависимости от источника заимствования среди варваризмов различают галлицизмы, германизмы, полонизмы, тюркизмы и пр.

Поэтический язык расширяется, конечно, и за счет *неологизмов*. Авторские неологизмы следует отличать от общеязыковых, фиксирующих появление новых реалий, понятий {*большевик*, *колхоз*, *спутник*, *новые русские* и пр.}. В поэзии XIX в. неологизмы сравнительно редки, хотя встречаются у Пушкина {*тяжело-звонкое скаканье*}, Гоголя {*треп-толистные*}, Тютчева {*громокипящий кубок*}. Есть у Блока (*утреет*, *среброснежная*), но в целом у символистов, в том числе у Брюсова, их немного. Зато словотворчество было объявлено одной из важнейших задач в манифестах русских футуристов. Чемпионом в создании неологизмов был В. Хлебников, который и себя именовал не футуристом, а придуманным им словом *будетлянин*. При этом вкус к словотворчеству был сопряжен у Хлебникова с любовью к архаизмам. Но одно не противоречило другому: и создание неологизмов, и обращение к устаревшей лексике было знаком отказа от «обычного» поэтического словаря и сотворения собственного словаря — поэт назвал его «*звездным языком*», частью «мирового заумного языка» {«*Свояси*» — так необычно назвал Хлебников свою автобиографию}. Вот четверостишие 1908 г.:

И я *свирел* в свою свирель

И мир хотел в свою *хотель*.

Мне послушные свивались звезды в плавный *кружеток*,

Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

Неологизм *кружеток* создан с помощью слияния двух корней: *круг* (с чередованием *г* на *ж*) и *ток* (в значении поток, ток электричества — по словарю Даля). У Тютчева есть «ток подземных вод». Однако Хлебников впервые употребил слово «ток» в значении: движение по кругу, а не от чего-то к чему-то. Так из двух «привычных» слов, одно из которых (*ток*) несет в себе, по крайней мере, в тютчевском контексте оттенок архаизма, создано *новое* слово.

Неологизм «кружеток» предвосхищен двумя другими: глаголом *свирел* (образован от привычного существительного «свирель») и существительным *хотель* (от тоже привычного глагола «хотел»). Хлебников перемещает графический знак «ь» с одного слова на другое, и этот *грамматический* прием позволил поэту найти в изображении трагического *новое* звучание.

Другой прием Хлебникова—образование однокоренных слов с помощью префиксов и суффиксов и перевод слова из одной грамматической категории в другую. На этом построено одно из самых знаменитых стихотворений — «Заклятие смехом»: все слова в нем сотворены от одного корня — *сме*.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешил, надсмеяльных — смех усмеиных смехачей!

О, иссмейся рассмешило, *смех* надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

У смей, осмей, смешихи, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики...

Только за счет слов, производных от *смеха*, Хлебников расширил поэтический словарь на 70 слов. Не случайно В. В. Маяковский ставил в заслугу своему учителю создание «периодической системы слова»¹.

Много неологизмов и у самого Маяковского (*молоткастый, прозаседавшиеся, громадьё, стихачество, пининить, мандолинить, милли-онногорбый* и т. д.), и у Цветаевой (*ведомельня, бессапожье, блудь, взгаркивать, глумец, глушизна, громово, грустноглазый, гудь* и т. д.). Редко встречаются они у А. Ахматовой (*предпесенный*), С. Есенина (*березь, цветъ, сочъ*). Отметим, что неологизмы создавали и прозаики: А. П. Чехов (*обыкать, драмописец*), М. Е. Салтыков-Щедрин («*Помпадуры и помпадуриши*»), Ф. М. Достоевский (*стушеваться*).

Хотя ранний Б. Л. Пастернак испытал искушение футуризмом, к словотворчеству он прибегал редко. К тому же его неологизмы скорее являются продолжением образного ряда — тропов. Возьмем, к примеру, новое слово *рюмить* (в значении — застилать глаза слезами²) из стихотворения «Девочка». Оно ассоциативно связано, как это часто было у поэта, с миром природы, вещей — «веткой», которую «вносят в *рюмке*». В свою очередь, в одной из предыдущих строф есть такой стих: «Сад *застлан*, пропал за ее (имеется в виду ветка дерева, что «вбегаёт... в трюмо») беспорядком...». Так выстраивается метафорическая цепочка: «застилать» глаза — «ветка»... «в *рюмке*» — неологизм '«*рюмить*».

Поэтическая лексика русской лирики XIX—XX вв. значительно расширилась за счет *прозаизмов*. Вспомним у Пушкина в «Осени»:

...Я снова жизни полн: таков мой организм (Извольте мне простить ненужный *прозаизм*).

Л. Я. Гинзбург считала, что именно Пушкин ввел этот варваризм в литературный

обиход. Взял поэт его из французского языка, где он употреблялся в отрицательном контексте — как недостаток стихов. Пушкин придал термину положительное значение. Тем не менее этот термин утвердился в литературоведении лишь в 1920-е годы (в статье Ю.Н. Тынянова «Стиховые формы Некрасова»). Б.В. Томашевский именовал прозаизмом слово, «относящееся к прозаической лексике», но «употребленное в поэтическом контексте»¹. Стихотворный «прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное...» — отмечала Гинзбург². Канонизировал прозаизмы в русской поэзии НА Некрасов. Так, в стихотворении 1874 г. «Утро» прозаизмы: *мокрые, сонные галки, кляча с крестьянином пьяным, позорная площадь, проститутка, офицеры в наемной карете, торгаши, прилавки, дворник, стадо гусей* — позволяют достичь сильной экспрессии. Эту некрасовскую традицию наследовали многие поэты XX в. — в том числе А. Белый, Маяковский. В поэме 1962 г. «Зофья» И. Бродского повторяющиеся прозаизмы: *ежевечерний снегопад, рекламы, трамваи, пьяница, будка, постовой, грузовики, светофор, фотоаппарат, носки, башмаки, галстук* — в ирреальном контексте произведения зримо передают абсурдистское сознание.

Другой способ расширения поэтического словаря — *ономастика*, включающая в себя *антропонимику* («совокупность личных имен, отчеств, фамилий, прозвищ людей») и *топонимику* («совокупность географических названий»)³. С точки зрения поэтики, речь идет о специфике употребления в художественных произведениях личных имен (особая тема — мифологические персонажи) и географических названий: как правило, они несут повышенную смысловую нагрузку. Иногда антропонимы и топонимы взаимопересекаются. Классический пример: фамилии *Онегин* и *Ленский* у Пушкина, *Печорин* из «Героя нашего времени» Лермонтова, *Волгин* из «Пролога» Чернышевского образованы от названий русских рек — *Онеги, Лены, Печоры, Волги*. Другой пример — игривая осторожность, с какой Пушкин дал своей любимой героине «простое» имя — Татьяна, не освященное литературной традицией:

Впервые именем таким Страницы нежные романа Мы своевольно освятим.
(Гл. 2, строфа XXIV)

Пушкин сопроводил эту строфу примечанием: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафья, Филат, Федора. Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами» .

У Пастернака ономастика «исполняла» функцию неологизмов. Его стихи и проза буквально испещрены необычными, нестертыми именами и географическими названиями. Назовем некоторые из книги стихов «Сестра моя — жизнь»: *Дездемона, Фигаро* (с непривычным для русского уха, а потому обозначенным ударением), «Всесильный бог любви, *Ягайлов* и *Ядвиг*» (речь идет о браке литовского князя и польской королевы, приведшем к созданию польско-литовской унии), «эпоха Псамметиха» (имя египетского фараона), «бравата *Рокочи*» (имеется в виду венгерский марш Ф. Листа), «жемчужная шутка *Ватто*» (французского художника) и т. д. Еще более необычно преображали действительность, создавая «магический» контекст, малознакомые географические названия. Так, в заголовке стихотворения «*Распад*» возникает поэтическая многозначность: это и жизнь, распавшаяся в эпоху между двумя русскими революциями 1917 г., и железнодорожная станция Распад по Павелецкому направлению. Сходный прием в названии другого стихотворения — «*Мучкап*»: это и состояние души («Душа —душна...»), и название села Мучкап в Балашовском уезде Саратовской губернии. Характерно название еще одного произведения из того же цикла («Попытка душу разлучить») — «*Мухи мучкапской чайной*».

Значительное место в поэтическом словаре занимают *диалектизмы* («слово, или

оборот речи, или звуковая особенность, или грамматическая черта, характерная для говора и воспринимаемая нами как нелитературная»²). Эти необщепотребительные (фонетические, местные, этнографические) вкрапления в литературную речь и являются диалектизмами. Они редко встречались в драматургических произведениях XVIII в., гораздо чаще — у писателей XIX в. (НА Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.В. Кольцова, И.С. Никитина, др.). Но особенно их много стало в поэтической лексике XX в.: у неокрестьянских поэтов (НА Клюева, СА Есенина, СА Клычкова), но в особенности у футуристов. Так, Хлебников вводит в стихи слова *бобр* — местное слово (у Даля дается с пометой *сибирское*, тигр, «равняющийся по лютости и силе льву»); *очкур* (это местное слово означает «пояс на брюках»). Хлебников творил неологизмы, точнее, свои варианты слов, и на основе диалектизмов. Например, словосочетание *влопани*, которое у поэта читается как «в лохмотьях», выросло на основе существительного «лопатина», что, согласно Далю, в архангельской, вятской областях и в Сибири обозначает «рабочую, плохую, ветхую» одежду.

Диалектизмы можно найти у И.А. Бунина. Например, в одном из его ранних рассказов «Кастрюк» (восходящее к фольклору прозвище главного героя) с их помощью передается речь персонажей: «поглядывай *обстал*» (вокруг), «*кабы* ее *телушка* не *забрухала*», «*завтрему*», *тоне*», «*замаеп*» (вместо) и т. д. Как разновидность лексики ограниченной сферы употребления, диалектизмы чаще всего и используются для речевой характеристики жителей окраин, для создания местного колорита.

Обращение к диалектизмам связано со стремлением писателей расширить поэтический словарь. Любопытно это осуществлялось у раннего Есенина. Не выйдя еще к индивидуальному поэтическому языку, он нашел, однако, способ обновить строй своей лирики за счет использования диалектизмов, выступающих у него своего рода экзо-тизмами (как у символистов). В стихотворении «Черная, потом пропахшая выть...» незнакомые «читающей публике» слова (*выть*, *гать*, *веретье*, *таганы*, *кукан*) создавали эффект «мерцания смысла» — один из основных в поэтике символизма. Есенин часто читал в литературных салонах Петербурга стихотворение «В хате»: ему приходилось при этом разьяснять свой словарь (*дрочены*, *паз*, *дежка*, *скатый*).

Как отмечалось выше, потенциально любое слово может стать поэтическим и войти в поэтический словарь. Это относится не только к *профессионализмам*, но и к *жаргону* (лексика людей, объединенных общностью интересов, времяпровождением), а также к разновидности жаргона — *арго* (лексика тайноречия). Не являясь литературным языком (в смысле стилевой нормированности), такая лексика — часть языка художественной литературы.

Так, в название одного из рассказов М.А. Булгакова из «Записок юного врача» — «Крещение *поворотом*» — вынесена часть медицинского профессионализма — *поворот на ножку*, который случается при «поперечном положении» (еще один медицинский термин) плода у беременной женщины. Обыгрывая растерянность неопытного врача, писатель вводит в структуру произведения фрагменты из учебника по «Оперативному акушерству». Булгаков подчеркивает контраст между эмоциональным строем своего повествования и сухостью научного изложения, что не разрушает, однако, стилевую гармонию текста. Безусловно, такое случается в литературе далеко не всегда: нередко *профессиональное арго* (как его иногда называют) является инородным в стиле произведения.

В литературу конца XX в. мощным потоком хлынула другая разновидность арго — тюремная лексика. Некогда зашифрованный язык блатных — *феня*, созданный для общения воровской касты, теряет свою функцию тайноречия и становится общедос-

тупным: *баксы* (доллары), *лимон* (миллион), *кайф* (наслаждение, удовольствие) и многие другие слова вытесняют свои книжные варианты. И хотя Д.С. Лихачев отвергает теорию «тайного характера и условного происхождения воровской речи»¹, без помощи, например, «Словаря тюремно-лагерно-блатного жаргона» непосвященные не могут понять значения, казалось бы, привычных слов: *Есенин* (заключенный, сочиняющий стихи), *писатель* (вор, срезающий женские сумочки), *родная речь* (воровской жаргон), *черный стих* (лагерный фольклор), *книга* (бутылка водки, вина), *библиотека* (магазин), *экзаменационная сессия* (сходка воров). Без специального словаря не прокомментировать некоторые стихи И. Бродского.

Наконец, еще один разряд слов, используемый в литературных произведениях, относится к *обсценной* (нецензурной) лексике. Если Пушкин и его современники употребляли ее в частной переписке, в шуточных стихах, в дружеских посланиях, не предназначенных к печати («домашняя семантика», по определению Ю.Н. Тынянова), то сегодня она встречается в тиражированных литературных произведениях. Так, в повести В. Ерофеева «Москва - Петушки» читаем: «...в ближайший же аванс меня будут *физдить* по законам добра и красоты, <...> послезавтра меня *измудохают*»².

М.М. Бахтин в работе «Слово в романе» (1934—1935) связал стилевую многоголосицу в эпических произведениях в первую очередь с тем, что «роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя рас-слоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), — эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра»³. На уровне композиции произведения это осуществляется в авторской речи, речи рассказчиков (повествователя), героев. И все «зоны» речи имеют обычно свои лексические особенности, которые в совокупности составляют поэтический словарь произведения.

Каждая эпоха выдвигает свое представление о границах использования в художественных произведениях разных *лексических пластов*. От времен первых риторик и поэтик и до наших дней дошло учение о речевых *стилях*. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) М.В. Ломоносов выделил «три штиля: высокий, посредственный и низкий»¹. Все слова (в том числе приведенные выше) относятся к тому или иному слою лексики. Большинство слов из поэтического словаря относятся к *нейтральной* (или *межстилевой*) лексике (даже у Хлебникова она превагирует; у него можно встретить такие поэтизмы, как: *береза, сад, ручьи, пастушок* и т. д. (они лишены особой стилевой окраски). Другие слова различаются по принадлежности к *высокому* (преимущественно лексика *письменной речи*) или *низкому* речевым стилям. Первый — это *книжные слова, собственно высокая* (архаизмы), *официальная лексика*. Второй стиль, низкий, — *разговорная лексика, просторечная*, в том числе *грубая*. В словаре писателей значительна роль «народной этимологии» (как в рассказе Н.С. Лескова «Левша»: *мелкоскоп, буреметр, двухсветная карета*).

Каждая эпоха выдвигает свое представление о соотношении высокого и низкого. Ломоносов, хотя и допускал употребление «низких слов»², призывал «убегать весьма подлых слов». Как отмечал Ю.Н. Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» (1929), «эволюция поэзии сказывается сменой отношения к поэтической речи»⁴.

Еще в лицейские годы Пушкина вокруг проблемы языка разворачивается борьба

между литературными обществами «Беседа любителей русского слова» (во главе с А.С. Шишковым) и «Арзамас» — шуточным, даже шутовским объединением, нападавшим и на академию, «с того времени уже сделавшуюся нарицательным именем литературной косности»⁵. Много позже (1823) Пушкин ратовал за то, чтобы «оставить русскому языку некоторую библейскую похабность», «грубость и простоту»⁶. При всем том, что среди писателей трудно найти «чистых» архаистов и «чистых» новаторов (в языке Пушкина, с которого ведется «точка отсчета» в развитии современного русского языка, многое не только от XVIII в., но и предшествующего времени), само столкновение двух начал — нормативности (традиции вообще) и языкового эксперимента — один из источников поступательного развития литературы.

Каждая эпоха ставит вопрос о расширении языка, его богатстве. Н.М. Карамзин в одной из заметок 1795 г. видел богатство языка «не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным»¹. Задачу создания «метафизического языка» ставил перед русской литературой в черновом наброске «О причинах, замедливших ход нашей словесности» (1824) и Пушкин, сетовавший, как это ни парадоксально, совсем в духе «шишковистов», по крайней мере А.С. Грибоедова (Тынянов причислял его к «архаистам»): «...прозанаша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснений понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны».

В каждую эпоху меняется представление о стилевой гармонии. В определенные моменты словесность переживает периоды языковой *чересполосицы*. Так было в XVIII в., в эпоху Антиоха Кантемира и В.К. Тредиаковского, когда соединялись (точнее, не соединялись, с нашей точки зрения) «сладостные поэтические формулы и корявые обороты неустановившегося языка»³. Так было после 1917 г. И этот процесс отразился в сатирической прозе М. Зощенко, И. Бабеля и других писателей. Такое происходит в русской литературе конца XX в. Одни слова уходят в состав *пассивной лексики*, другие, в том числе возвращенные из небытия и новые, характеризуют стиль эпохи и являются *активной лексикой*.

Под пером же творцов происходит новое обретение стилевой гармонии, расширение поэтического словаря. Характерный пример — стихотворение Бродского «На смерть друга» (1973), где слова и образы из допушкинской и пушкинской эпох (*имьярек, Харон*), серебряного века (*асфодели*), советского времени (*оренбургский платок*), воровского арга (*эзопова феня*) участвуют «на равных» в создании художественного единства произведения.

А.Б. Есин. СТИЛЬ

Термин *стиль* (гр. *stylos* — палочка для письма на восковой дощечке) используется в разных науках — лингвистике, искусствознании, эстетике, литературоведении — в разных значениях, которые к тому же исторически изменчивы¹. Уже в античную эпоху это слово стало пониматься в переносном смысле, обозначая почерк, особенности письма. Это значение в большой мере сохранилось и в современном термине.

До середины XVII в. слово «стиль» использовалось прежде всего для характеристики выразительно-изобразительных особенностей речи (теория «трех стилей» и пр.)¹. Во второй половине XVII в. (в России — много позже, около середины XVIII в.) в эстетической системе классицизма и в конкретных нормативных поэтиках² это значение было закреплено.

Эстетика конца XVIII — начала XIX вв. наделила понятие стиля искусствоведче-

ским значением. Стиль начал рассматриваться как принадлежность не только словесного, но и любого другого искусства: живописи, скульптуры, музыки и т. д. Такой подход очень ясно обозначен в работах И. Винкельмана³, И.В. Гёте⁴ и Г.В.Ф.НГегеля*. Они же подчеркивали в стиле момент индивидуального своеобразия и эстетического совершенства. Стиль мыслился как художественная индивидуальность, базирующаяся на смысловой оригинальности. Таким образом, стиль понимался как свойство художественной формы произведения, причем, говоря современным языком, формы содержательной.

В течение XIX в. термин употребляли и искусствоведы, и литераторы: последние — для обозначения индивидуальной манеры литературного письма, выраженной в речевой форме. В русской традиции синонимом стиля часто выступало слово «слог».

В конце XIX — начале XX вв. категория стиля становится центральной в трудах представителей формальной школы в искусствоведении, прежде всего Г. Вельфлина⁶ и О. Вальцеля⁷. Вельфлин, наследуя традицию эстетического понимания стиля, существенно расширил, а в чем-то и переосмыслил эту категорию. Во-первых, для него стиль стал обозначать не индивидуальное своеобразие отдельного художника, а эстетическое мышление определенных направлений и эпох в искусстве. Во-вторых, понятие стиля перестало характеризовать только своеобразие формы и стало обозначать еще свойственную данной эпохе концепцию мира и человека, воплощаемую в искусстве. Это позволило сопоставить в рамках одной художественной эпохи произведения разных искусств и вычленил в них общие стилевые начала. Все это, наконец, придало термину «стиль» отчетливо культурологический смысл.

В течение XX в., вплоть до современности, термин приобретал разные оттенки значений, сохраняя неизменным лишь признак своеобразия, непохожести, отличительной черты. Так, сформировалось чисто лингвистическое понимание стиля как функциональной разновидности языка¹. Еще раньше была попытка совместить литературоведческое и лингвистическое понимание стиля применительно к литературе как искусству слова². Наконец, в работах отечественных литературоведов — А.Н. Соколова³, Г.Н. Поспелова⁴, Я.Е. Эльсберга⁵, П.В. Палиевского⁶ и др.⁷ — сложилось и собственно литературоведческое значение термина «стиль», которое опирается в большей степени на общеэстетическую, чем на лингвистическую концепцию, но с существенными коррективами применительно к литературе как искусству слова. Для современного понимания литературно-художественного стиля существенно следующее: во-первых, стиль является выражением глубокой оригинальности, во-вторых, он обладает эстетическим совершенством, в-третьих, он представляет собой содержательную форму и, наконец, является свойством всей художественной формы произведения, а не только его речевой стороны, которая» впрочем, имеет для *литературного* стиля важнейшее значение.

Итак, можно дать такое самое общее определение стиля: это эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание. Стиль в таком понимании противопоставлен, с одной стороны, бесстильности (эстетической невыразительности), а с другой — эпигонской стилизации или эклектике (неумению найти свой стиль), т. е. простому и не открывающему нового содержания использованию уже найденных приемов.

Художественная форма представляет собой не набор или конгломерат отдельных приемов, а содержательно обусловленную целостность; ее выражением и является категория стиля. Слагаясь в стиль, все элементы формы подчиняются единой художе-

ственной закономерности, обнаруживают наличие организующего принципа. Он как бы пронизывает структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента.

Так, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого главным стилевым принципом, закономерностью стиля становится *контраст*, отчетливое и резкое противопоставление, которое реализуется в каждой «клеточке» произведения. Заявленный уже в заглавии, контраст затем выступает организующим принципом композиции изображенного мира и речевой формы. *Композиционно* этот принцип воплощается в постоянной парности образов: в противопоставлении войны и мира, русских и французов, Наташи и Сони, Наташи и Элен, Платона Каратаева и Тихона Щербатого, Кутузова и Наполеона, Пьера и Андрея, Москвы и Петербурга, естественного и искусственного, внешнего и внутреннего и т. п. В области *психологизма* стилевая закономерность воплощается в форме постоянной внутренней борьбы, контрастного соединения в сознании героев противоположных жизненных впечатлений, в противопоставлении сознания и подсознания. В области *предметной изобразительности* стилевой принцип проявляется в ярких, четких портретах с выделением ведущей черты, что позволяет и на этом уровне противопоставить героев (например, некрасивая княжна Марья и красивая Элен), в несоответствии внешнего облика и душевных движений; в контрастных пейзажах (например, два описания дуба). *Речевые формы* также подчиняются принципу контраста: либо в речи героев соединяются разнородные стилистические пласты (так, для речи Пьера, Наташи, отчасти князя Андрея характерно сочетание возвышенной и разговорной лексики), либо различные речевые манеры противопоставляются друг другу (русский и французский языки, «разговорная машина» в салоне Шерер и естественная речь Пьера); речь повествователя отчетливо отделена от речи героев.

Поскольку стиль является не элементом, а *свойством* художественной формы, он не локализован (как, например, элементы сюжета или художественные детали), а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип стиля обнаруживается практически в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого. Благодаря этому стиль опознаваем по отдельному фрагменту: искушенному читателю достаточно прочесть небольшой отрывок, чтобы с уверенностью назвать автора.

В то же время в тексте произведения всегда есть некоторые точки, в которых, по мысли П.В. Палиевского, стиль «проступает наружу»¹.

Такие точки служат своеобразным стилевым камертоном, настраивают читателя на определенную эстетическую «волну».

Целостность стиля с наибольшей отчетливостью проявляется в системе *стилевых доминант* — качественных характеристик стиля, в которых выражается художественное своеобразие. Издавна литературная критика, эстетика, искусствоведение пытались дать подобные характеристики, употребляя для определения того или иного стиля такие эмоционально насыщенные тропы, как «легкий», «тяжелый», «строгий», «свободный», «простой», «сложный», «монументальный», «камерный» и т. п., вплоть до совершенно метафорических определений типа «сладостный». Одной из наиболее интересных и обоснованных попыток систематизировать стилевые свойства является типология «категорий стиля», предложенная А.Н. Соколовым. Считая, что «стилевые категории выступают как явления художественного стиля, охватывающего все элементы формы»¹, и опираясь на предшественников, прежде всего Г. Вельфлина, Соколов в качестве стилевых категорий рассматривает: *субъективность/объективность; изображение/экспрессию; тип художественной условности; монументальность/камерность* и т. д. (перечень носит открытый характер)². Данная типология — общеэстетическая;

автор подчеркивает необходимость ее конкретизации, а отчасти и изменения применительно к литературе. Нижеследующий набор стилевых доминант как раз и учитывает это обстоятельство.

Художественный мир произведения может строиться по-разному. Прежде всего это касается изображения динамики и статики, внешнего и внутреннего. Если писатель обращает преимущественное внимание на статические моменты бытия, то это свойство стиля можно назвать *описательное/тью*. Для нее характерно подробное воспроизведение внешнего мира—наружности героев, пейзажей, городских видов, интерьеров, вещей и т. п. Изображенный мир при описательности подробно детализирован, а те или иные действия и события раскрывают в первую очередь устойчивый уклад жизни, т. е. не то, что происходит однократно, а то, что постоянно бывает. Описательность свойственна, в частности, таким произведениям, как «Старосветские помещики» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» и «Современники» Н.А. Некрасова, очерки М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.И. Успенского.

Концентрацию автора на воспроизведении внешней (а отчасти и внутренней) динамики будем называть *сюжетностью* (В.В. Кожин, подробно рассматривая это свойство и его специфику, употребляет термин «фабульность»³). Сюжетность выражается обыкновенно в большом количестве перипетий, в напряженности действия, в его преобладании над статическими моментами и, главное, в том, что характеры героев и авторская позиция проявляются в первую очередь через сюжет. Это свойство является доминантой стиля в таких, например, произведениях, как «Нос» Н.В. Гоголя, «Бешеные деньги» А.Н. Островского, «Очарованный странник» Н.С. Лескова.

Наконец, писатель может концентрировать внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя—его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях и т. п.,—такое свойство стиля называется *психологизмом*. Его мы наблюдаем в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, «Анне Карениной» Л.Н. Толстого, «Даме с собачкой» А.П. Чехова.

В каждом конкретном произведении *сюжетность*, *описательность* или *психологизм* составляют его существенный стилиевой признак. Однако эти категории могут сочетаться друг с другом: например, психологизм и сюжетность — в романах Достоевского, описательность и психологизм — в поздних рассказах и пьесах Чехова.

В зависимости от типа художественной *условности* можно выделить две противоположные стилевые доминанты: *жизнеподобие* и *фантастику*. Жизнеподобие предполагает соблюдение известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей. Жизнеподобны по характеру образности «Евгений Онегин» Пушкина, романы Тургенева, Гончарова, Толстого, рассказы и пьесы Чехова. Фантастика же нарушает эти закономерности, изображает мир подчеркнуто условным. Фантастическая образность неоднородна: она может осуществляться в формах *гиперболы* («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле), *литоты* («Дюймовочка» Г.Х. Андерсена), *гротеска* (нарочитая смесь фантастического с пошлым и обыденным, например в сказках Щедрина «Медведь на воеводстве», «Здравомысленный заяц» и др.), *алогизма* («Нос» Гоголя). Границы между фантастикой и жизнеподобием достаточно подвижны как исторически («волшебный» или «любовный напиток» средневековых сказаний представляется нам явлением фантастическим, хотя в свое время он как таковой не воспринимался), так и в пределах одного художественного целого (например, в «Пиковой даме» Пушкина). Однако в целом жизнеподобная и условно-фантастическая образность разграничиваются довольно четко и являются отличительными чертами стиля.

В области художественной *речи* можно выделить три пары стилевых доминант: *стих* и *проза*, *наминативность* и *риторичность*; *монологизм* и *разноречие*.

Стих и *проза* как стилевые качества характеризуют степень ритмической упорядоченности художественной речи, а также ее темповую организацию. Они играют существенную роль в формировании эмоционального рисунка стиля, так как тот или иной темпоритм изначально связан с определенным настроением. Между стихом и прозой также возможны промежуточные формы (*ритмическая проза, верлибр*), что, однако, не лишает эти стилевые доминанты качественного своеобразия.

Другая пара типологических характеристик стиля связана с мерой использования средств языковой изобразительности и выразительности, тропов и фигур (*сравнений, метафор, градаций, повторов* и т. п.), а также пассивной лексики и лексики ограниченной сферы употребления (*архаизмов, неологизмов, варваризмов* и др.). Эти приемы могут составлять существенную особенность стилистики произведения, но могут и почти не использоваться. В последнем случае важно прямое значение слова, функция которого—точное обозначение деталей изображаемого мира. Это свойство художественной речи Г.Н. Пospelов, следуя традиции, предложил называть *номинативностью*¹. Мы продолжим эту терминологическую традицию, оговорив лишь, что номинативность подразумевает также достаточно простой и естественный синтаксис. Противоположную тенденцию, связанную с косвенным или описательным обозначением предметов и созданием словесно-речевого образа, назовем *риторичностью*. Отчетливое господство номинативности можно наблюдать в поздних стихотворениях и прозе Пушкина, в романах Тургенева, рассказах и повестях Чехова, поэзии и прозе Бунина. Риторичность присуща, например, лирике романтиков, прозе Лескова, раннего Горького, Л. Андреева. Возможно и относительное равновесие между этими началами: например, в романах Толстого и Достоевского, причем стилистика первого более склоняется к номинативности, а второго — к риторичности.

С точки зрения освоения в произведении речевой разнокачественности можно выделить такие доминанты, как *монологизм* и *разноречие*. Монологизм предполагает единую речевую манеру для всех персонажей, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя (в эпических произведениях; лирика же, как правило, целиком монологична). При разноречии реальный речевой мир становится *объектом изображения*². Разноречие представлено в литературе двумя вариантами: в одном случае речевые манеры разных персонажей воспроизводятся как взаимно изолированные («Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» И.А. Некрасова), в другом речевые манеры персонажей и повествователя взаимодействуют, «проникают» друг в друга (романы Ф.М. Достоевского, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова). Второй тип в работах М.М. Бахтина получил название *полифонии*³.

Характер художественной *композиции* также может становиться стилевой доминантой. В самом общем виде можно выделить два типа: *простую* и *сложную* композицию. В первом случае функция композиции сводится к объединению частей и элементов произведения в одно целое, которое осуществляется всегда самым простым и естественным способом: в области сюжета это будет прямая хронологическая последовательность, в области повествования — единый повествовательный тип на протяжении всего произведения, в области хронотопа — единство места и времени и т. п. При сложной композиции в самом построении произведения, в порядке сочетания его частей и элементов воплощается особый художественный смысл и достигается эстетический эффект. Такова, например, смена повествователей и нарушенная хронологиче-

ская последовательность в «Герое нашего времени» Лермонтова, система пересечений разных сюжетных линий в «Войне и мире» Толстого, повторяющиеся детали-символы в романах Достоевского, пространственно-временная организация «Мастера и Маргариты» Булгакова и т. п.

Наконец, существенным свойством стиля является *объем* произведения, что очень хорошо ощущают и писатели, и читатели и что зачастую самым непосредственным образом сказывается на всем стиле произведения. «Расчет на большую форму не тот, что на малую,— писал Ю.Н. Тынянов,—каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»¹. О большом и малом объеме каковаж-ныхстилевыхкачествахговорили А.Н. Соколов, употребляя, правда, при этом не совсем подходящие к литературе категории «монументальности» и «камерности»².

При анализе произведения обыкновенно выявляются от одной до трех доминант. При этом следует учитывать, что доминанты стиля проявляют себя как *тенденции* стилеобразования и не носят абсолютного характера: так, при общей номинативности не исключено появление тропов и фигур; элементы психологического изображения могут появляться и в тех произведениях, где психологизм не является доминантой, и т. п. Подчинение доминанте всех элементов и приемов и есть принцип стилевой организации произведения. Так, в поэме Гоголя «Мертвые души» стилевой доминантой является ярко выраженная описательность. Среди художественных деталей преобладают детали портрета и особенно вещного мира; психологическое же изображение сведено к минимуму. Характер образности жизнеподобный, что важно для создания общего впечатления достоверности. Резко (насколько это только возможно в эпическом произведении) ослаблена сюжетность; соответственно возрастает значение внесюжетных элементов — авторских отступлений, вставных эпизодов и особенно описаний. В соответствии с доминантой строится и композиция системы персонажей: во-первых, их в гоголевской поэме чрезвычайно много, а во-вторых, они в своей сути равноправны и равно интересны автору, будь то Чичиков или, к примеру, Иван Антонович кувшинное рыло, так что разделение персонажей на главных, второстепенных и эпизодических весьма условно. Среди композиционных приемов особое значение приобретают повтор и усиление, нагнетание однотипных деталей, впечатлений, персонажей и т. п., что также способствует описательности. Важным свойством является разноречие, причем разные речевые манеры противопоставлены друг другу абсолютно, не проникая друг в друга: это также «работает» на описательность, создавая речевой образ различных жизненных укладов.

Другой пример — организация стиля в романах Достоевского. Стилевыми доминантами в них являются психологизм и разноречие в форме полифонии. Естественно, что «внутренние» художественные детали преобладают над «внешними», а последние так или иначе психологизируются — либо становятся эмоциональным впечатлением героя, либо отражают изменения во внутреннем мире, душевное состояние (например, детали портрета). Используются в основном не детали-подробности, а детали-символы (например, топор, кровь, крест в «Преступлении и наказании»), способные в большей степени психологизироваться. Интересна роль сюжета в формировании стиля. Он не ослабляется, как можно было бы ожидать, наоборот, сюжет у Достоевского всегда стремителен и напряжен, изобилует перипетиями. Но он не имеет самодовлеющего значения, а «работает» на психологизм: острые, экстремальные ситуации, то и дело возникающие по ходу сюжета, призваны прежде всего провоцировать идейно-эмоциональную реакцию героев, стимулировать их идеологическую и речевую актив-

ность, служить поводом для размышлений и переживаний. В композиции романов очень большое место занимает прямая речь героев, как внешняя, так и внутренняя. Принцип полифонии реализуется и в характере повествования: слово повествователя так же активно и напряжено, как и слово героя, и так же открыто для чужой речи, показателем чего может служить, в частности, активное использование несобственно-прямой речи. Таким образом, доминантные свойства определяют те законы, по которым отдельные элементы художественной формы складываются в эстетическое единство — стиль.

Однако целостность стиля создается не только наличием доминант, управляющих строением формы. В конечном итоге эта целостность, как и само появление той или иной стилевой доминанты, диктуется принципом функциональности стиля, т. е. его способностью адекватно выражать то или иное содержание. Таким образом, стиль — это содержательная форма¹. Здесь, однако, важно уточнить, что под содержанием произведения необходимо понимать весьма широкий спектр явлений — от концепции мира и человека, присущей всему творчеству писателя (например, романтическое понимание личности в творчестве Лермонтова) до тончайшего переживания (например, в отдельном лирическом стихотворении).

Те, а не иные стилевые доминанты, стилевые тенденции возникают в произведении прежде всего потому, что их появления требуют конкретные содержательные задачи. Так, принцип контраста в стиле «Войны и мира» обусловлен стремлением Толстого четко противопоставить истинное и ложное, духовное и животное, добро и зло. Это стержень как проблематики, так и аксиоматики Толстого, сущность идейно-эмоциональной направленности его произведения, выражение этической бескомпромиссности автора.

Описательность как стилевая доминанта «Мертвых душ» вызвана тем, что Гоголь ставил своей задачей нарисовать, по его словам, «образ многого»; в своем произведении он занят не отдельными лицами и судьбами, а образом России, ее исторической судьбой, национальным характером, особенностями культурно-бытового уклада.

Психологизм и разноречие как стилевые доминанты романов Достоевского обусловлены их философской и идейно-нравственной проблематикой, которая предполагает поиск личностной истины, своего «слова о мире», оформляющегося в постоянном внутреннем напряжении и во взаимодействии с иными точками зрения на мир.

Целостность стиля во многом обуславливает и его восприятие. Часто уже в первом чтении ощущается некоторая общая «эстетическая тональность» произведения, в котором проявляется и оригинальность стиля, и его известная содержательность (прежде всего эмоциональный настрой). Это синтетическое впечатление может быть затем подтверждено и объяснено средствами литературоведческого анализа. Попробуем продемонстрировать это на анализе двух стихотворений, связанных (хотя и очень условно) общим мотивом разлуки с любимой.

В пушкинском стихотворении «Я вас любил; любовь еще, быть может...» такие эстетические свойства стиля, как легкость[^] прозрачность, «неслыханная простота», по выражению Б. Пастернака, воспринимаются и отчасти даже осознаются, несомненно, уже при первом чтении. Углубляясь в анализ, можно выявить более конкретные черты стиля, свойственные Пушкину. Во-первых, обращает на себя внимание краткость, малый объем и, как следствие, цельность переживания, причем отнюдь не простого по своей сути. Пушкин всегда стремится даже о сложном говорить максимально коротко, художественно экономно. В частности, в организации художественной речи обращает на себя внимание ее «бесхитрость»: Пушкин не пользуется никакими особыми

изобразительно-выразительными средствами: нет ни сравнений, ни тропов (стершаяся метафора «любовь угасла», естественно, не в счет), ни риторических фигур; стилистика номинативна, что и производит в конечном итоге впечатление легкости и простоты. В согласии с этой стилевой доминантой центр тяжести перемещается на эпитеты (в грамматической форме наречий), которые, не уступая тропам в точности, более экономны художественно. Ритмико-интонационный строй тоже своеобразен: обращение к пятистопному ямбу вместо привычного четырехстопного и наличие частых пиррихий создают интонацию спокойную, даже умиротворенную. Этому же способствует и то, что каждая строка (кроме первой) — законченное ритмическое целое, ритмические паузы совпадают с логическими. Внутреннее напряжение уже пережито, осталось как бы позади (лирический монолог в форме воспоминания, что грамматически выражено прошедшим временем большинства глаголов); и даже темпоритм «не хочет печалить» женщину. Интересны и не сразу заметны особенности изображенного мира: в стихотворении нет ни одной внешней, изобразительной детали: ни пейзажа, ни мира вещей, ни примет внешности (ни даже любимой пушкинской ножки!). Лирический мини-монолог представляет собой чистое выражение душевного переживания, что также создает ощущение легкости и простоты. Проста и композиция, представляющая собой спокойное, полого восходящее развитие темы к опорной точке в последней строке (здесь важен троекратный повтор, усиливающий напряжение постепенно), которая звучит неожиданно, хотя в то же время и логично и поэтому естественно выполняет роль лирической кульминации. В целом истинно пушкинское ясное и светлое чувство выражено в стиле, в котором нет и намека на дисгармонию.

Стихотворение Лермонтова «К*** («Я не унижусь пред тобою...»)» посвящено той же теме, но разница в ее субъективном осмыслении и — как следствие — в чертах стиля огромна. Первое впечатление от лермонтовского стихотворения — исключительная напряженность лирического переживания, энергия, решительность, своего рода «наступательность». Другое свойство, останавливающее внимание, — противоречивость: ведь любовь сплавлена с ненавистью и, может быть, даже с презрением. В соответствии с этим складывается вся система художественных средств и приемов. Композиция построена на ярко выраженном приеме антитезы. Конфликт между «я» и «ты» заявлен уже в первой строке, проходит через все стихотворение и с наибольшей силой звучит в концовке: «Такой любви ты знала ль цену?/Ты знала — я тебя не знал!» Основной контраст между лирическим героем и адресатом послания поддерживается другими антитезами: «И целый мир возненавидел,/Чтобы тебя любить сильнее»; «Со всеми буду я смеяться,/А плакать не хочу ни с кем» и т. п. Для усиления напряжения Лермонтов использует и прием повтора: «Ни твой привет, ни твой укор...», «И так пожертвовал я годы... И так я слишком долго видел...». В соответствии с общим стилевым принципом организуется и художественная речь. Для нее прежде всего характерна риторичность — широкое использование тропов и особенно синтаксических фигур. Если Пушкин использует в основном нейтральную лексику, то для Лермонтова характерно употребление слов, несущих ярко выраженную эмоциональность, экспрессию: «я не унижусь», «пожертвовал», «возненавидел», «дар чудесный», «не соделаюсь рабом» и т. п. Характерен и гиперболизм словесно-речевой образности: «целый мир возненавидел», «Я дал бы миру дар чудесный,/А мне за то бессмертье он», «Я был готов на смерть и муку,/И целый мир на битву звать». Еще одной доминантой является глубокий психологизм, причем лирическое переживание далеко от спокойствия и умиротворенности, в нем преобладают раздражение, презрение, оскорбленное самолюбие, гордость, что ясно выражается в подборе соответствующих психологиче-

ских деталей. В целом перед нами типично лермонтовский романтический стиль с его яркостью, выразительностью, энергией, воплощающий «одну, но пламенную страсть».

Оригинальность является существенным свойством стиля, но в то же время стиль к ней не сводится, и не всякая оригинальность может быть названа стилем. Еще на рубеже XVIII—XIX вв. в эстетике почувствовалась необходимость разделить категории стиля и *манеры*. Одним из первых это сделал И. В. Гёте. По его мысли, стиль — это высшая ступень развития искусства: «Стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах»¹. Манера, с точки зрения Гёте, есть более низкая ступень искусства. Она либо может достигать известного эстетического совершенства, либо, отходя от «природы» и тем самым от «твердыни познания», может становиться все более пустой и незначительной.

Г.В.Ф. Гегель, младший современник Гёте, не находил вообще никакого эстетического оправдания манере. В его концепции стиль стоит выше манеры, а выше стиля — оригинальность как синтез субъективного и объективного. Но если стиль как выражение объективного имеет высокую эстетическую ценность, то манера представляется Гегелю чисто субъективным, а потому поверхностным оригинальничанием¹.

Очевидно, различие стиля и манеры актуально для любой эпохи, так как писатели и поэты, поражающие нас, по выражению БА Баратынского, «лица необщим выраженьем», всегда делятся более или менее четко на две группы: одни оригинальны и по форме, и по содержанию («не вливают новое вино в мехи старые»), другие — в основном по форме. У первых оригинальность стиля вызывается к жизни новаторской, не вмещающейся в «старые мехи» концепцией мира и человека, у вторых — потребностью быть ни на кого не похожим. Легко опознаваемы не только Пушкин, Толстой, Достоевский и другие гении, но и Загоскин, Надсон, Гиппиус; в первом случае это собственно стиль, во втором же уместнее говорить о манере.

Категория стиля в современном литературоведении и искусствознании прилагается не только к творчеству того или иного художника или к отдельному произведению, но и к более широким объемам. Так, говорят о стилях направления и течения, о национальных и региональных стилях, о «стилях эпох» (барокко, классицизм, романтизм и т. п.)². Такое употребление термина небезосновательно, однако здесь следует учесть два обстоятельства. Во-первых, с течением времени усиливается значимость индивидуально-авторских стилей³. Во-вторых, чем крупнее объем стиля, тем более абстрактными выглядят его признаки (так, стиль, например, Жуковского гораздо более целен и эстетически реален, чем стиль русского и тем более европейского романтизма).

С этой точки зрения даже индивидуально-авторский стиль всегда есть в большей или меньшей степени абстракция, потому что на его реализацию в конкретном произведении оказывают влияние такие факторы, как род и жанр произведения, творческий возраст писателя, конкретные особенности художественного содержания. Кроме того, если одни писатели творят в более или менее едином стиле (Лермонтов, Достоевский, Чехов), то другие обнаруживают в разных произведениях неодинаковые стилевые тенденции (Пушкин, Л. Толстой, Горький).

С другой стороны, в современном литературоведении высказывается мысль, что в особом стиле может быть выдержана часть произведения. Так, Ю.Б. Борев пишет: «В XX в. возник новый стиль стилистической общности — *стиль элемента произведения*. Некоторые произведения строятся по принципу коллажа, так что одни его части имеют свой стиль, другие — другой»¹. Однако эта точка зрения не представляется верной

прежде всего потому, что игнорирует фундаментальные признаки стиля — целостность и содержательность. Дело в том, что даже если произведение представляет собой коллаж, его части входят в новое художественное единство, подчиняясь, таким образом, новым, характерным именно для данного произведения содержательно-стилевым закономерностям.

Из сказанного ясно, что наиболее реален и конкретен стиль отдельно взятого произведения, что и делает его анализ первостепенной задачей.

А.А. Илюшин. СТИХ

Стихосложение (гр. *stichos* — ряд, строка), или версификация (лат. *versus* — стих, вирша), едва ли могло бы быть определено как сложение стихотворных строк, составление из них поэтического текста, в частности строфического. Насущнее другое понимание: не текст сложить из строк (стихов), а стихотворную строку — из... чего? Тут само слово *сложить-сложение* — с корнем *слог/слож* как бы подсказывает: из *слов*. Стих по природе своей, как правило, равнодушен к слогу, предписывает ему ту или иную форму «поведения» внутри строки. Если равнодушие к слогу выказывает прозаик — значит, он в чем-то существенном уподобляется стихотворцу. И наоборот: если поэт безразличен или почти безразличен к слогу — значит, он не слишком далеко ушел от прозаика. В обоих случаях оппозиция *стих/проза* ослабевает.

Есть разновидность стиха, в устройстве которого наиважнейшим фактором является заданное количество составляющих его слогов. На этом принципе основана *силлабическая* поэзия: силлаб — это и есть слог (из греческого), и силлабические стихи соответственно называются 8-, 11-, 13- (и т. д.) сложниками. Иной тип стиха — *тонический* (в русской традиции под «тоном», или «тонусом», понимается ударение, либо выделяющее в слове ударный слог, либо сообщающее ударность односложному слову). Здесь главное то, сколько в стихе ударных слогов, и такие стихи именуются 3-, 4- (и т. д.) ударниками. Далее, *ситабо-тоника*, где предусмотрен тот или иной порядок в чередовании ударных и неударных слогов — с некоторыми допустимыми отклонениями от этого порядка. Если бы поэзия исчерпывалась силлабикой, силлабо-тоникой и тоникой, мы вправе были бы настаивать на том, что она — в отличие от прозы — есть своего рода «слетались».

Такому пониманию нимало не противоречит обращение к опыту античной версификации, где господствовало так называемое «квантитативное» («количественное») стихосложение. Там слоги противопоставлялись не по ударности/безударности, как в русском стихе, а по долготе/краткости. Долгие и краткие слоги чередовались в определенном порядке. Большую или меньшую долготу именуют «количеством слога» (не путать «количество слога» с «количеством слогов» в стихе — это совершенно разные вещи!). Как бы то ни было, древнегреческие и древнеримские поэты работали со слогами, организуя стихотворную строку в строгом соответствии с его пригодными для такого дела особенностями. Т. е. это тоже «слогопись», как и все то, что связано со слогуочетом в стихотворстве, когда упорядоченно взаимодействуют слоги «сильные» и «слабые», ударные и неударные, слоги тонально выше и ниже, длиннее и короче и пр.

Однако имеются такие формы и виды стиха, в которых роль слога снижается или даже вообще упраздняется. Таковы *вирши*, с разным, произвольным, непредсказуемым количеством слогов в каждой строке и неупорядоченностью слогов относительно друг друга по какому бы то ни было признаку. Впрочем, если такие вирши рифмованные, то это уже некий слогуочет, поскольку *рифма* — созвучие (полное или частичное) именно слогов (чаще всего завершающих строки). Но стихи, безразличные к количеству сло-

гов в строке, могут быть и *белыми*, т. е. лишенными рифм (не путать белый стих со *свободным стихом*, который часто не имеет не только рифм, но и определенного размера). Таковые сочинялись у нас и в XVI, и в XVII в., а особенно много в XX в.: некоторые разновидности верлибра, или свободного стиха. Текст, допустим, записан в столбик (а столбик укладывается в «ряд»), но это единственное, что делает его похожим на стихотворный, иных привычных признаков нет. Приходится, согласно сложившейся традиции и авторской воле сочинителя, считать это все же стихами, а не прозой, однако разговор о стихосложении в подобных случаях становится беспредметным. Впрочем, стиховедение, в частности современное¹, придает проблеме отличия стиха от прозы исключительно важное теоретическое значение, находит непростые способы ее разрешения.

Русская словесность на протяжении всей ее многовековой истории освоила разные системы стихосложения и многообразные версификационные формы. Причем все началось с разработки пограничных между стихом и прозой форм: таков напевный «верлибр» церковных молитвословий (напевность мотивировалась ритуалом богослужения и вовсе оказалась не востребованной в практике позднейшего светского верлибра, преимущественно разговорного, говорного, реже декламационного). Версификационно-музыкальные традиции литургических песнопений были подхвачены «стихами покаянными» — жанр, активно бытовавший в ранней русской лирике начиная с XV в. На иной лад, но тоже напевным, был древний народный стих былин, исторических и прочих песен. Его принято считать тоническим. Отдельные попытки реконструировать его изначально силлабический склад носят гипотетический и потому недоказательный характер. С XVII в. фольклор начинают у нас записывать, в результате чего народный стих становится фактом литературы.

В первой половине XVII в. утверждается и лидирует стих, который часто называют *досиллабическим*, — с произвольным количеством слогов в строке и регулярной рифмой в соседних строках попарно. Во второй половине того же века ведущей становится *силлабическая* система стихосложения — под непосредственным польским влиянием: учтенное число слогов в строках и регулярная парная рифмовка. У истоков этой системы стоит Симеон Полоцкий. Впрочем, исследователи находили древнейшие предыстоки нашей силлабики — не польского, а византийского образца — в рукописях XI—XIII вв. (переводы с греческого на старославянский), составители которых сами не понимали, что они переписывают стихи, переведенные в Болгарии. То были безрифменные тексты, но с установкой на слогуочет. Настоящую же жизнь силлабический стих обрел ряд столетий спустя и преобладал вплоть до 30-х годов XVIII в.

К XVII в. относится первая, неудавшаяся попытка ввести в литературу *стопное стихосложение*, которое век спустя станет главенствующим. Стопой является сочетание либо двух, либо трех слогов, расположенных в определенном порядке; в каком именно — это выяснится несколько ниже. Если в стихотворной строке насчитывается, допустим, шесть ямбических стоп, то, значит, это шестистопный ямб; если три дактилических — то трехстопный дактиль. Учение о такой метрике стиха было ориентировано на греческие образцы, с соответствующей терминологией: иамб (ямб), трохей (хорей) и пр. Стопа называлась «ногой». М. Смотрицкий, автор славянской «Грамматики», рассуждая о «степенях стихотворных меры» (т. е. о стопах, «ногах»), приводит 12 их разновидностей — четыре двусложных и восемь трехсложных².

Двусложные:	Трехсложные:
спондей -----	дактиль — ии
пиррихий ии	анapest и и —

трохей (хорей) — и	амфибрахий и — и
ямб —и	амфимакр — и —
	бакхий и-----
	палимбакий-----и
	трибрахийи
	тримакр-----

Знаком «—» Смотрицкий обозначал долгий слог, знаком помечал краткий слог, не приняв во внимание, что в славянском, в отличие от древнегреческого языка, гласные и, следовательно, слоги не противопоставлены по признаку долготы/краткости. Долгие слоги в его понимании — совсем не то, что ударные: на них может падать и может не падать ударение. Таким образом, у Смотрицкого получились фиктивные стопы, псевдостопы: в них не было реального порядка в расположении слогов, «различаемых» по несуществующему признаку.

Следующий, гораздо более решительный шаг сделали в XVIII в. реформаторы русского стиха В.К. Третьяковский и М.В. Ломоносов. Им не пришлось для этого доказывать, что в русском языке слоги вообще не делятся на долгие и краткие. Все оказалось проще. Был поставлен знак равенства между долготой и ударностью: долгими предлагалось считать только ударные слоги, краткими — безударные. Тем самым вопрос о долготе и краткости был фактически снят, и определяющим для стиха стало понятие ударности/безударности.

Реформа стиха, оттеснившая силлабику и утвердившая силлабо-то-нику, началась, казалось бы, с мелочи, с маленького акцентного сдвига в одной силлабической строке. Первый стих Сатиры («К уму своему») А. Кантемира в ранней редакции: «Уме слабый, плод трудов недолгой науки!» — 13-сложник. Третьяковский почувствовал, что если чуть подредактировать этот стих, то может получиться ритмичнее: «Ум толь слабый, плод трудов/Краткия науки!». А ведь это уже модель хорей, это метрический прообраз таких стихов (они будут написаны в XIX в.), как «Колокольчики мои,/Цветики степные!» (А.К. Толстой). Так родился настоящий русский хорей. Третьяковский скорее всего удовлетворился бы этим и не пошел бы дальше, но «подключившийся» к реформе стиха Ломоносов дал блестящие образцы некоторых других стихотворных размеров.

Вновь обратимся к таблице, в которой указаны двусложные и трехсложные стопы по системе Смотрицкого. Из них складываются стихи соответствующих размеров, из размеров же в теории и практике силлабо-тонического стиха используются лишь *ямб*, *хорей*, *дактиль*, *амфибрахий* и *анapest*. Чем стопы этих размеров отличаются от остальных — видно из той же таблицы: в них по одному «долгому» слогу. В остальных — либо по два (спондей, амфимакр, бакхий, палимбакий), либо целых три (тримакр), либо вообще ни одного (пиррихий, трибрахий). Ясно, что из одних пиррихийев и трибрахийев, равно как из спондеев и тримакров, стиха не составишь, если понимать стих как сочетание «долгих» и «кратких» (ударных и безударных) слогов. Немалые трудности, связанные с избыточной ударностью, представили бы для регулярного стопосложения амфимакр, бакхий и палимбакий. Вот почему из двенадцати размеров, рекомендованных Смотрицким, практическое значение имеют только пять.

Если бы в начале XVII в. Смотрицкий догадался заменить псевдо-оппозицию «долгота/краткость слога» на реальную оппозицию «ударность/безударность» и положил ее в основу конструирования ямбов, трохеев (хореев), дактилей и т. д. и уже тогда утвердилась бы силлаботоника, то она, скорее всего, сильно отличалась бы принципами стопосложения от той, которая возникла у нас в XVIII в. в результате реформы

Третьяковско-Ломоносова. Преобладали бы, судя по предлагавшимся рецептам, стихи, состоящие из разных стоп,—смешанные размеры, а чистый ямб имел бы второстепенное значение, прозябая на поэтической периферии. Ломоносов же распорядился иначе: возобладала и прочно заняла центральное место именно чистые размеры, особенно четырех- и шестистопные ямбы, а смешанные были оттеснены в сторону, продуктивность их оказалась весьма скромной (смешанные — от слова *смесить*: так, в строке русского гекзаметра должны «смеситься» дактилические стопы с хорейскими; если же избежать последних, то получится «чистый» шестистопный дактиль).

Казалось бы, налаженная нашими реформаторами система стихосложения классически ясна, свободна от темнот и недоговорок и должна бы усваиваться нами, как таблица умножения, и даже того легче. Но дело обстоит несколько сложнее, и можно поверить, что неглупому пушкинскому герою не удавалось отличить ямб от хорея, не говоря уж о решениях более затрудненных задач. Стиховедческая диагностика нередко оказывается ошибочной, а теоретические пояснения к тем или иным вопросам версификации — запутанными и неопределенными. Между тем пояснений здесь требуется больше — и более изощренно-тонких, нежели применительно к каким бы то ни было другим русским версификационным системам.

Опознать, в каком стихотворном размере выдержан тот или иной стихотворный текст, значительно легче, чем дать этому размеру точное определение. «Когда школьнику или студенту предлагается определение: "Ямб — это стихи, в которых на четных слогах стоят ударения, а на нечетных отсутствуют», — а потом перед такими строками, как «Бой барабанный, клики, скрежет», делается оговорка, что на четных слогах ударения иной раз пропускаются, а на нечетных иной раз появляются, то после этого трудно не почувствовать себя перед лицом хаоса»¹. В самом деле, словами «Бой барабанный...», кажется, естественнее было бы начать не ямбическую, а дактилическую строку, с ударными первым и четвертым слогами и безударными вторым и третьим, что-нибудь вроде «Бой барабанный, и клики, и скрежет». Возможное наличие в ямбе четных неударных и нечетных ударных слогов приводит к мысли о том, что в версификации нет непреложных, строгих правил, а есть тенденции, предпочтения, что допустимы исключения из правил. Но станет ли точнее формулировка, если мы подправим ее следующим образом: «в ямбе на четных слогах *предпочтительно* стоят ударения, а на нечетных *предпочтительно* отсутствуют»? Выручило ли нас добавленное слово «предпочтительно»? По-видимому, нет. Например, в четырехстопных ямбах XIX в. шестой слог слишком часто неударен: в пушкинском «Я помню чудное мгновение...» — 17 таких строк из 24!

О «предпочтительной» ударности шестого слога в подобных случаях говорить не приходится¹.

Что касается загадки нечетных ударных слогов в ямбе, то тут замечено следующее: только тогда нечетный слог вправе быть ударным, когда на него приходится односложное слово. Таков и вышеприведенный пример: «Бой...» — один слог. В соответствии с этим стих «Вещай, злодей, мной увенчанный» может быть признан правильным ямбом, а «Вещай, злодей, мною венчанный» (А.Н. Радищев) — нет, ибо «мною» односложное слово, а «мною» двусложное. Учитывая все это, приходим к осторожной и неуязвимой формулировке: ямб — размер, где четному слогу позволено быть ударным, а нечетному это позволено лишь при условии, что он занят односложным словом. Потом уже можно уточнять: последний четный слог в ямбической строке — почти обязательно ударный (и то не «обязательно», а «почти обязательно»). И еще: какие-то или какой-то из предшествующих четных слогов — если не один, то другой

—тоже «почти обязательно» ударный.

Для некоторых дальнейших построений нам понадобится понятие *сильного и слабого слога* в стихе. Сильный — это такой, который может быть ударным без каких бы то ни было ограничений. Слабый — с ограничениями и условиями (типа того, что в ямбе слабому слогу допустимо быть ударным лишь тогда, когда этот слог образован односложным словом). В соответствии с этим можно сказать и так: в ямбе сильный слог четный, а слабый нечетный; в хорее наоборот; в дактиле сильные слоги—первый, четвертый и т. д. с такими же интервалами; в амфибрахии —второй, пятый и т. д. с такими же интервалами; в анапесте —третий, шестой и т. д. с такими же интервалами. Естественно, что в дактиле, амфибрахии и анапесте сильные слоги гораздо реже бывают безударными, чем в ямбе и хорее: иначе ожидание ударной силы в анапестических стихах типа «русокудрая, голубоокая» (Н.А. Некрасов) оказывалось бы слишком длительным. Сказанное, впрочем, не относится к первому слогу дактилической строки, который довольно часто безударен, что не приводит к долгому ожиданию первоочередной ударной силы: «...Об осужденных в изгнание вечное» (Н.А. Некрасов).

Стиховедов не мог не интересоваться вопросом: почему именно односложные слова, и только они, позволяют себе делать ударными нечетные, т. е. слабые слоги ямбического стиха? Было найдено такое объяснение: ударение в односложном слове якобы не несет фонологической, т. е. смыслоразличительной функции (так, двусложные слова *мука* и *мука*, различаются по смыслу благодаря ударению, а односложная форма родительного падежа множественного числа — *мук* — одинаково неразличимо входит в парадигму как *муки*, так и *муки*), и поэтому односложные безударные слова можно приравнять к безударным слогам¹ (на самом деле это не так). Подобное объяснение представляется неубедительным. Во-первых, не могут же быть отнесены к безударным все слоги в состоящей из односложных слов державинской строке «Я царь —я раб —я червь —я Бог!» («Бог»). Во-вторых, вот некрасовский анапест: «Церковь старая чудится мне». В анапесте первое ударение должно приходиться на третий слог стиха, а здесь ударен первый, причем слово «церковь» двусложное, и, следовательно, ударение несет так называемую фонологическую функцию. Почему же в анапесте возможно то, что невозможно в ямбе?

По-видимому, фонологический аспект ударности в данном случае просто ни при чем: дело тут в *фонике*, или *фонетике*, а не в фонологии (в звуках, а не в фонемах)². Разгадка же кроется в особом законе «поведения» поэтического слова—именно *слова*, а не слога. Оно может единожды нарушать заданную метрическую схему, но не должно нарушать ее дважды. В ямбической поэме К.Ф. Рылеева «Войнаровский» есть один неправильный стих: «Почто, почто в битве кровавой». Неправильный потому, что в слове «в битве», занимающем пятый и шестой (четный и нечетный) слоги строки, ударным оказался слабый, а безударным сильный, т. е. это слово выступило дважды, а не единожды нарушителем метрического правила, в отличие от «Бой барабанный...», где «Бой» — единожды нарушитель, если иметь в виду ударность слабого слога. В дактилическом стихотворении Лермонтова «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» первая строка должна быть признана правильной, поскольку слово «Матерь» лишь однажды нарушило схему дактиля, в результате чего второй, слабый слог в строке оказался ударным (между тем слово-то не односложное, а двусложное!), а строка «Окружи счастьем душу достойную» —неправильный дактиль, ибо «окружи» —дважды нарушитель дактилической схемы: первый, сильный слог—безударный, а третий, слабый—ударный. Теперь должно быть понятно, почему двусложное слово с «не тем» ударением обречено быть дважды нарушителем в ямбе и хорее, но может остаться

единожды нарушителем в анапесте или дактиле.

Погибшее слово в классических размерах силлабо-тоники (позволим себе такое сравнение) ведет себя, как человек, которому предписано стоять на ногах, но разрешено время от времени ложиться, причем из положения лежа он всякий раз обязан подниматься обратно на ноги и ни в коем случае не должен становиться на голову (двойное нарушение: мало того, что лег, да еще затем на голову встал!).

Разумеется, было бы наивно полагать, что нечаянные или намеренные искажения классических размеров допустимо третируют как поэтические просчеты или недостатки. Речь идет не о хороших или плохих стихах, а о соблюденных или деформированных метрах, а это совсем разные вещи. Далеко не всякое отклонение от заданной нормы есть оплошность, и у нас не может быть уверенности в том, что Рылеев или Лермонтов согласились бы исправить свои «неправильные» стихи, если бы критика в свое время указала на эти «ошибки» (а что если это вовсе и не ошибки, а осознанные метрические эксперименты или же сознательно допущенные вольности?).

Допустимость ударных слабых и, напротив, неударных сильных слогов — залог ритмического разнообразия, свойственного силлабо-тоническому стиху. В этом смысле гибкий *ритм* противостоит жесткому *метру*. Метр — сочетание сильных и слабых слогов, и оно константно, унифицировано. Ритм — сочетание ударных и неударных слогов, и оно почти непредсказуемо, особенно в ямбах и хорях. Учтем к тому же, что кроме ударных и неударных есть еще слоги неполноударные (с такового, к примеру, начинается «Евгений Онегин»: «Мой дядя...»). Это добавочно увеличивает количество возможных ритмических вариаций. Если бы ритм во всем совпадал с метром, стихи были бы монотонны, и слагать их было бы намного трудней, чем на самом деле. Наиболее это касается ямбов и хореев: пришлось бы «ударять» всякий раз через один слог, а это слишком густо для русского языка, это наложило бы запрет на употребление четырех- (и более) сложных слов и сделало бы стих скорее экспериментальным, чем, так сказать, задушевым.

Ритмические отклонения от метра создают известные сложности в опознании стихотворного размера. Отдельно взятая строка легко введет нас в заблуждение относительно этого. «Преследуя свой идеал» — чем не амфибрахий? (Представим себе возможные контаминации: «Летят перелетные птицы,/Преследуя свой идеал», или «Преследуя свой иде-ал,/На зимушку хлеб запасал»). В действительности же это никакой не амфибрахий, а ямб с безударным сильным слогом «-я» и ударным слабым «свой». Чтобы не ошибиться, надо вернуть данный стих в его реальный контекст и тогда уже убедиться в том, что перед нами действительно ямб. Но и ближайшего узкого контекста порой бывает недостаточно: «<...> Внимательным иль равнодушным!/Кактомно был он молчалив,/Как пламенно красноречив/<...>». Здесь три подряд стиха, которые опять-таки легко принять за амфибрахии, но которые суть ямбы! Значит, необходим более широкий контекст, который позволил бы поставить правильный стиховедческий диагноз.

Однако бывает и такое, что контекста нет. *Моностих* (одностишие) Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра». Не сомневаемся, что это шестистопный ямб, но где гарантии? Почему, скажем, не силлабический 13-сложник, совпавший, что в принципе возможно, с ямбическим метром, или какой-нибудь причудливый смешанный размер, совмещающий амфибрахий («Покойся») с хорями («милый» и пр.)? Оставаясь все-таки при убеждении, что это тем не менее шестистопный ямб и ничто иное, имеем в виду постоянную обращенность автора и современной ему поэзии именно к ямбическим формам стиха и необращенность к силлабике и иным «экзотиче-

ским» формам. Это тоже своего рода апелляция к контексту, но не данного стихотворения, а к контексту эпохи, «стилю эпохи». Излишне сомневаться в том, что *авторская воля* Карамзина, будь она выражена им и известна нам, была бы однозначна: ямб! А с авторской волей, если она вменяема и не вступает в явное противоречие с формальными данными текста, необходимо считаться (более того: подчиниться ей).

Загадочны также короткие, малосложные стихи. Распознать метр некоторых из них — задача, решаемая непросто, если вообще решаемая. Таковы трех- и четырехсложники. «Бесприютный/Странник в мире» (А Полежаев. «Песнь погибающего пловца»): первая строка похожа на анапест, вторая — на хорей, но ясно, что обе — либо анапесты, либо хорей. Если первое, то «Странник в мире» имеет внеметрическое ударение на первом, слабом слоге. Если второе, то «Бесприютный» потерял ударение на первом, сильном слоге. И то и другое равно допустимо (однократное нарушение метрического правила). Но все-таки: одностопный анапест или двустопный хорей? Потребовалось бы тщательнейшее, сложное доказательство того, что это «все-таки» хорей, а не анапест, но и оно не оказалось бы абсолютно убедительным, а с долей гипотетичности. Справедливее признать, что в нашем стихосложении возможна биметрия — когда стихотворный размер определяется альтернативно: либо хорей, либо анапест.

К метрическому репертуару силлабо-тоники примыкает особый стихотворный размер — *дольник*. В нем сильные слоги располагаются таким образом, что между ними могут разместиться и один, и два слабых. Старейшая разновидность дольника — русский *гекзаметр*, «дактило-хореический» стих. Строка гекзаметра может либо совпасть с метром правильного шестистопного дактиля («Смилуйся, слыша сие таково злочлечение наше!»), либо, оставаясь шестистопною, укоротиться за счет того, что в таком-то ее месте или в таких-то местах между ударными ближайшими сильными слогами наличествует не два слога, как в дактиле, а один, как в хорее («Много Богиня к сим словам приложила вещаний»). Оба примера взяты из «Тилемахиды» Тредиаковского. Ритмическая гибкость дольника обусловлена тем, что вариации типа приведенных трудноисчислимы, чередуемость их неспланирована. К тому же в некоторых разновидностях дольника допускаются «скользящие анакрузы», т. е. метрически разные зачины строк. У В. Брюсова: «На нас ордой опьянелой/Рухнете с темных становий—/Оживить одряхлевшее тело/Волной пылающей крови»

(«Грядущие гунны»). Здесь начальный ударный слог то второй, то первый, то третий по счету в стихе.

От гибкого дольника нужно отличать четкий *логаэд*. Это такой стих, в котором тоже сосуществуют двусложные и трехсложные стопы, но в строгом, константно-зафиксированном порядке. Допустим, две подряд хореические стопы, за ними одна стопа дактиля и две опять хорей: «Ты клялася *верною* быть вовеки,/Мне богиню *нощи* дала порукой;/Север хладный *дунул* один раз крепче...» (А.Н. Радищев. «Сафические строфы»; курсивом выделены дактили внутри хореев). Ритмическая вариативность логаяда сведена к минимуму, чередуемость сильных и слабых слогов непреложно предопределена и поэтому легко предсказуема; постоянство — «добродетель» логаяда, не в пример изменчивому дольнику. Озадачить могут разве что ударные слабые слоги: «Жизнь прерви, о рок! рок суровый, лютый» (А.Н. Радищев) — здесь мерещится не логаядическая строка, подобная показанным выше, а сдвоенный хорей (два трехстопника), однако это иллюзия, поскольку второе слово «рок» приходится не на сильный, а на слабый слог.

Силлаботонику, одержавшую в XVIII в. победу, сопровождает альтернативный стих — несиллаботонический. Это и рецидивы предшествующих систем стихосложе-

ния, и книжные имитации народного дисметрического стиха, и эксперименты литературные чистой тоники, и — начиная с XIX в. (особенно же в XX в.) — верлибры. Силлабо-тоника создает для всех этих версификационных феноменов широкий и мощный фон, они же, в свою очередь, посягают на ее засилье-владычество, оправдывая себя стремлением смело преодолеть привычную инерцию стопного стиха. Многие при этом остаются на уровне малоубедительных, хотя и эпатажирующе-дерзких экспериментов, но были и значительнейшие свершения на этом пути: например, новаторская тоника Маяковского, демонстративно не признававшего ямбов и хореев. Однако характерно, что отвергая традиционные классические размеры ради нетрадиционных форм, поэт тем не менее сам довольно много писал и ямбами, и хореем, так что о полном разрыве с силлабо-тоникой в данном случае говорить нельзя.

Теоретиков стиха издавна интересовал вопрос о связи версификационных форм с жанром, эмоциональным строем, смыслом, содержанием стихотворного текста. Имеются ли, например, предпочтительные стихотворные размеры для оды, элегии, басни, песни? Для грустных или, напротив, веселых стихотворений? Для стихов о дороге, о застольях, о женской неверности? Или же любой размер равно годится для любых стихов независимо от их жанровой природы, чувственного накала, образности, мотивов, смысла? Обо всем этом немало спорили. В последнее время особо пристальное внимание уделялось тому, что обозначается термином «*семантический ореол метра*»¹. Глубокие разработки ряда соответствующих тем даны в трудах М.Л. Гаспарова, который полагает, что такая связь есть, но она носит не органический характер (т. е. в самой по себе природе пятистопного хореев как такового нет ничего, что predisполагало бы данный размер для стихотворений с мотивом пути-дороги), а исторический (т. е. нужен убедительный изначальный образец — такой, как лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...»), чтобы потом появилось множество пятистопно-хореических стихов о дороге).

Разумеется, семантический ореол может окружать не только метр и неразрывно связанный с ним ритм, но и другие важнейшие компоненты, в первую очередь *рифму*. В некоторых случаях очевидна смысловая соотнесенность рифмующихся слов: *день — тень* (ночная тень); здесь налицо антонимичность, такое созвучие семантизировано, в отличие, например, от *день — пень*. Или: она *лицемерит*, а он ей *верит*; грянули *морозы*, и увяли *розы*, *любовь* волнует *кровь*. Тут не менее дает о себе знать несколько даже навязчивая, «избитая» смысловая соотнесенность. Но возьмем, к примеру, совершенно нестандартную рифму: *высморкал — Бисмарка*; ясно, что она допустима лишь при определенном (язвительном) отношении к этому историческому деятелю, т. е. и она семантизирована.

Слово *рифма* — того же происхождения, что и *ритм* (корень единый, греческий), но значения разные. «Стройность», «соразмерность» — такому значению соответствует слово «*ритм*». Рифму же Тредиаковский определял как согласие конечных между собою в стихе слогов — *клаузул*. Имеется в виду созвучие или совпадение стиховых концовок, начиная с последнего ударного гласного в строках. Кантемир делил рифмы на односложные, двусложные и трехсложные, или на «тупые», «простые» и «скользкие»¹:

Тупые (односложны):

блоха — соха поклон — звон

Простые (двусложны):

рубашка — Ивашка летаю — встречаю

Скользкие (трехсложны):

скользают — ползают

Сам он пользовался исключительно «простыми».

«Тупые» рифмы теперь называют мужскими, «простые» — женскими, «скользящие» — дактилическими, а с ударениями далее чем на третьем от конца слоге — гипердактилическими: *выселится — виселица*.

Мужская рифма и рифма односложная — не совсем одно и то же, так же как женская рифма и рифма двусложная. На материале XVII в. это особенно ясно. У А. Белобочко (поэт-силлабист) рифма принципиально односложная — обязательно совпадение в последнем слоге, а в предпоследнем — необязательно, но мужская встречается редко (*дела — была*), чаще же соседствуют женские, дактилические, иногда и гипердактилические клаузулы (*страшным — смелым, небесного — другого, ярости — жестокости, каменный — вечный*), что впоследствии вообще перестало считаться рифмой. У Симеона Полоцкого рифма принципиально двусложная, но не обязательно женская, может быть и мужской (*ему — своему, еси — принеси*), и дактилической (*стяжание — исчезание*), и разноударной (*тебе — в небе*).

В поэзии XX в. тоже были эксперименты с разноударной рифмой. Предпочтение отдавалось созвучиям с мужской и дактилической клаузулами: рифмовка типа *бьют об двери лбы — не поверил бы употребительнее, чем, скажем, созвучие выйдет — дед*. Впрочем, Вяземский в шуточных стихах ухитрялся рифмовать: *Кассандра — хандра, пишется — придется, треснуть — блеснуть*. Но особое распространение век спустя получили не разноударные, а разносложные рифмы: *врезываясь — трезвость* (В. Маяковский), *Антибукашкину — промокашки* (А. Вознесенский).

Звуковая неточность рифмовки в разные эпохи понимались по-разному, и по-разному определялись мера и норма ее допустимости. Невозможно представить себе пуриста, который осудил бы грибоедовскую рифму *Скалозуб — глуп* за то, что тут не совпадают конечные буквы *б* и *п*. Вполне понятно, что *б* оглушилось в *п* и соответствие звуков получилось полное. Но у того же Грибоедова рифма *выем — стихиям* могла показаться современникам неожиданной и дерзкой из-за несовпадения заударных гласных, хотя ведь и они, редуцируясь, сближаются по звучанию. Что рифмуется у Пушкина с *Латынь из моды вышла ныне* *ТУБюте* вспомнят: «Он знал довольно *по-латы...*». Но здесь стоило бы остановиться. Нельзя верить популярным современным изданиям «Онегина», где напечатано *по-латыни*. В академическом издании — *по-латыне*, это и оправдывает рифму с *ныне*, хотя, с другой стороны, и *по-латыне*, и *по-латыни* произносятся одинаково. Лишь начиная с Лермонтова рифма типа *ныне — латыни* была, по существу, узаконена.

Особую разновидность неточных рифм составили так называемые усеченные, т. е. такие, которые стали бы точными, если бы у одного из рифмующихся слов «усечь» часть концовки, недостающую у другого. Прежде всего это касается «лишнего» звука *й*. В мужских рифмах: *красы — сый, высоты — святой*; в женских: *волны — полный*; в дактилических: *спаленке — маленький*. Реже в этой роли выступали другие звуки: *Потемкин — потемки, ровесник — песни*. Значительно расширил круг усеченных рифм Маяковский: *рассказ — тоска, развихрь — живых, орлами — парламент* и др. «Запретных» усечений для него не было.

Звуковое обогащение и углубление рифмы традиционно мыслилось как тенденция к тождеству или подобию звуков слева от ударного гласного, начинающего рифму. В XX в. стали обращать меньше внимания на заударную часть рифмы, правую, позволяя в ней всякие неточности, — только бы в рифме перекликались левые, опорные и предопорные звуки. Брюсов отмечал заслуга футуристов в этом отношении, называл

Маяковского, Пастернака, Асеева, приводил в пример пастернаковские рифмы *продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал*, но при этом утверждал, что «левизна» рифмы была свойственна Пушкину, предвосхитившему современные поиски в этой области¹: Пушкин был строг и точен в заударной части рифмы, но, как и многие его современники, проявлял внимание и к опорным, и к предопорным звукам.

Представляют интерес вопросы, связанные с грамматикой рифмы. Какие части речи с какими рифмуются и могут рифмоваться? Очевидно то, что существительное легко рифмуется с существительным, прилагательное — с прилагательным, глагол — с глаголом и т. д. (особенно, если рифмующиеся слова в одинаковых грамматических формах — падежа, лица, числа). Это явление грамматически однородной или просто грамматической рифмы: *кольцом — лицом, заменил — благословил*. Но, разумеется, рифму способны составить и разные части речи — существительное с глаголом, прилагательное с наречием: *кристалл — различал, больного — снова*. Подобные созвучия требуют от стихотворца несколько (порою намного) большей изобретательности. Бывают и специфические, редкие ситуации, когда в рифмовке участвуют служебные части речи, казалось бы, совершенно непригодные для рифмования — например, союз с кратким причастием: *суждено — но*; союз с существительным: *и — любви*; предлог с наречием и существительными: *для — издали — рубля — тля*.

Служебным частям речи более свойственно образовывать составную рифму, примыкая к знаменательным словам. Некоторые композиции такого рода давно стали привычными: *что же — божже, могли бы — рыбы, ты ли — заныли*. Но встречаются и уникальные случаи, когда член рифмованной пары состоит не из двух, а из большего числа слов. У Бенедиктова наречие плюс две частицы рифмуются с существительным: *почему ж бы — службы* (в его переводе «Пана Тадеуша» А. Мицкевича). У Маяковского личное местоимение плюс усилительная частица плюс предлог рифмуются с собственным именем: *я ни на... — Северянина* («Облако в штанах»). А.П. Квятковский привел, правда, в качестве примера неудачной, рекордной по числу составляющих ее слов рифму Брюсова: *невыговариваемые — товар, ивы, и мы, и я*². В самом деле, это почти «невыговариваемая» составная рифма. (Разумеется, составная рифма может складываться и без помощи служебных слов — из знаменательных частей речи: *где вы? — девы, ведет река торги — каторги, нем он — демон*. Вообще составная рифмовка таит в себе поистине неисчерпаемые ресурсы новых, неопробованных в поэзии созвучий.)

Самый больной и щепетильный для рифмы вопрос — это вопрос о том, насколько необходимо ее присутствие в русском стихе. Мировая литература дала замечательные образцы безрифменного — *белого стиха*. Имеются они и в нашей поэзии. Раздавались голоса против рифмы, ее «засилья» в культуре стиха. Выступали и ее ревностные защитники, отводившие безрифменному стиху скромное место в стороне от основной линии развития нашей стиховой культуры. Явный перевес был, как правило, на стороне защитников рифмы.

Характеристика рифмования связана также с вопросом о порядке расположения концевых созвучий стихов друг относительно друга — о конфигурации рифм. В этой связи отмечено, что рифмы бывают *парные*, или *смежные*, т. е. располагающиеся в последовательности *аабб*, *перекрестные* — *абаб* к опоясывающие — *абба*. Культивируются также трехкратно и многократно повторяющиеся рифмы в самых различных вариантах и сочетаниях. Из простейших сочетаний (парной, перекрестной, опоясывающей рифмовки) складываются более сложные образования. Но это уже проблемы

строфики, поскольку конфигурация рифм в стихотворном тексте — именно строфическая (или астрофи-ческая) конфигурация.

Строфа — это нечто вроде абзаца в стихотворном тексте, причем классическим следует считать такой случай, когда эти «абзацы» сравнительно невелики (приблизительный максимум — полтора десятка строк, минимум — двустишие) и идентичны друг другу по расположению рифмованных или нерифмованных клаузул. Удобнее, когда строфы выделяются *графически* (отступ, нумерация). Самый термин взят из греческого, буквально означает «поворот»: колесо сделало оборот — и последуют другие такие же обороты (именно такие же: вот почему строфам подобает быть взаимоподобными по конфигурации рифм). В русской классической лирике преобладают четырехстишные строфы — *катрены*, чаще других используется разновидность *абаб*.

Небесспорным является вопрос о том, корректно ли считать одной и той же строфической формой абзацы с одинаковой конфигурацией рифм. К примеру, тот же катрен *абаб*: ведь он может быть написан и двустопным амфибрахийем, и, допустим, пятистопным хореем. Разные ли это будут строфы или одинаковые? Несходство, вопреки идентичному порядку рифмовки, слишком очевидно. Но можно настаивать и на том, что строфы все-таки одинаковые. Если мы строфику изучаем отдельно от метрики и наряду с ней, то собственно строфические характеристики вправе быть независимыми от метрических. Все упирается в то, как мы условимся: включать или не включать в понятие строфы метрические показатели. Настаивать исключительно на одном или на другом решении вопроса нет достаточных оснований. Допустимо считать все разновидности *абаб* одной строфой, не принимая во внимание метрические несходства между ними, хотя здесь возможно и другое решение.

И еще один спорный момент. Как быть, если отрезки стихотворного текста графически не выделены? Пушкинское «Я вас любил: любовь еще, быть может...» записано как восьмистишие *абабвгвг*. То ли это в самом деле восьмистишие, то ли два катрена. Имеются аргументы в пользу и того, и другого решения. Хочется выделить *абаб* как самостоятельный катрен хотя бы потому, что в оставшемся тексте (втором катрене?) *вгвг* нет ни *а*, ни *б*, т. е. как первое, так и второе четверостишия имеют замкнутую в себе систему рифмовки. Но, с другой стороны, пушкинский «Утопленник» сознательно графически расчленен на восьмистишия типа *абабвгвг*, между ними (а не между четверостишиями) имеются отступы, так что вопрос усложняется. И подобных спорных случаев в русской поэзии немало. Например, двустишия типа *аа*, *ббп* т. д. (наверное, ввиду малого их объема) часто графически не выделяются, а записываются сплошным текстом. А бывает, напротив, и такое: поэт расчленяет текст на строфы, но организует его таким образом, что «лихи одной строфы рифмуются со стихами другой строфы, как это сделано Лермонтовым в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...». Тоже случай, когда авторская воля поэта расходится с нашими представлениями о негласных законах строфики.

Следует иметь в виду и возможность интонационной незамкнутости строфы — при том, что, как правило, строфы интонационно замкнуты. В таких сравнительно редких случаях мы говорим о явлении *строфического переноса*. Классический пример — пушкинское «...на скамью/Упала» в «Онегине», где *на скамью* завершает одну строфу, а *упала* начинает следующую. Из поэтов XX в. особую склонность к технике строфических переносов проявила Цветаева.

Заслуживает внимания вопрос о содержательности строфических форм. Дело в том, что многие из них вызывают определенные ассоциации, связывающие с ними ту или иную смысловую нагрузку. Отсюда представления об уместности или неуместно-

сти данной строфики в разработке определенных жанров, тем, мотивов и пр. Допустим, строфы *рубай* и *газели* годятся для воссоздания восточного колорита, *сонет* и *секстина* несут на себе некий отпечаток европейской образованности, опоясывающая рифмовка несколько изысканнее перекрестной, а перекрестная изысканнее парной, поэтому опоясывающая противопоставлена стилизациям под народные русские песни, и пр.

Более того, с некоторыми строфами связываются представления об одном поэте, если он изобрел или облюбывал ту или иную строфическую форму. Согласно этому возникали обозначения типа «сапфическая строфа», «спенсерова строфа», «онегинская строфа». Все написанное онегинской строфой непременно ориентировано на образец пушкинского романа в стихах («Пишу Онегина размером» — одна из начальных строк в «Тамбовской казначейше» Лермонтова). Почти все написанное терцинами вызывает ассоциации с «Божественной Комедией» Данте. Катрен *хбхб* (иксами обозначаются незарифмованные строки — явление полурифмовки) чаще всего выступает знаком гейневской традиции. Уместно говорить о *семантическом ореоле* некоторых строфических образований. Иначе трудно объяснить, например, то, почему предсмертно-прощальные стихотворения ряда русских поэтов (среди них Державин, Добролюбов, Есенин) складываются из двух катренов перекрестной рифмовки, образуя восьмистрочную лебединую песнь.

До сих пор речь шла о строфах, одинаковых по объему и конфигурации рифм (в составе каждого данного стихотворного произведения). Это наиболее упорядоченная строфическая форма, и, конечно, она соблюдается далеко не всегда. В пределах одного текста, даже небольшого, возможны переходы от одних строф к другим, например у Некрасова: «В полном разгаре страда деревенская...». Сначала следуют один за другим отрезки *aab веб гдд еед* и т. д., а в конце — два катрена перекрестной рифмовки. Бывают и стихи, вовсе не членимые на строфы. Их называют *астрофическими*. В беспорядке смешиваются парные, перекрестные и опоясывающие рифмы, двойные и тройные и т. д. В таких текстах тоже обычно имеются отступы, но они означают членение не на строфы, а — как в прозе — на неравные абзацы. Вот конфигурация рифм в первом «абзаце» пушкинской поэмы «Медный Всадник»: *аабабввгвгдедежжззввз* — от стиха «На берегу пустынных волн» до «И запируем на просторе». Здесь нет никакой упорядоченности в расположении рифм, ибо строф в поэме нет, как и в некоторых других пушкинских, лермонтовских, некрасовских поэмах. Читая астрофические стихи, интересно следить, не промелькнут ли в них где-то хотя бы случайно знакомые очертания какой-нибудь сложной строфической формы — будь то сонет или онегинская строфа (последнюю можно найти в «Руслане и Людмиле»). Иногда ожидание оправдывается, и можно убедиться в том, что астрофия подчас таит в себе возможности вычленения тех или иных фигур строфики.

Богатейший строфический репертуар русского стиха формировался в основном в XVIII—XIX вв.¹ Выработывались самобытные, осваивались чужеземные формы. Имея в виду, что развитие шло от простого к сложному (а простейшие строфические образования показаны выше), имеет смысл, завершая обзор строфики, показать рифменные конфигурации некоторых сложных и наиболее «знаменитых» строф. Самый распространенный вариант одического десятистишия (децимы): *абабввгддг* (оды Ломоносова, Державина, поэтов-декабристов). Одна из возможных форм сонета: *абба абба ввг дгд* (безукоризненно строгая форма; практиковались и облегченные варианты). Подарок из Италии всей Европе — октава: *абабабвв* (Феофан Прокопович, Пушкин, Шевырев). Цепь терцин: *аба бвб вгв ... юяю я* (цантовская традиция в русской поэзии). Онегинская

строфа: *абабввггддееджж*. А эту строфу назовем «лермонтовской»: *абабаввггдд* (поэмы «Сашка», «Сказка для детей», стихотворение памяти А. Одоевского; эту же строфу пробовал модифицировать Тургенев в поэме «Параша», ее же широко использовал Паль-мин). Восточная газель *аабавагада.....яа* (в русской поэзии впервые у

Фета, в переводе: «Гафиз убит...»); первые четыре строки в газели *ааба* полностью совпадают со строфическим рисунком восточного катрена рубай, введенного у нас в употребление позже — лишь в XX в.).

Мы обошли вниманием некоторые сверхсложные строфические образования — такие, как *венки сонетов* или *секстины* строгой формы. В практике русской поэзии попытки обращения к этим раритетам серьезных результатов не дали, оставшись чисто экспериментальными изысками. Справки о подобных строфических образованиях можно найти в упоминавшемся «Поэтическом словаре» А. Квятковского.

В.Е. Хализев СЮЖЕТ

Сюжет (от фр. *sujet*) — цепь событий, изображенная в литературном произведении, г. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Воссоздаваемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу *предметного мира* произведения и тем самым неотъемлемое «звено» его формы. Сюжет является организующим началом большинства произведений драматических и эпических (повествовательных). Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован и предельно компактен): «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, некрасовские «Размышления у парадного подъезда», стихотворение В. Ходасевича «Обезьяна».

Понимание сюжета как совокупности событий, воссоздаваемых в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. (работа А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Но в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. Б. В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <...> назовем *фабулой* (лат.: сказание, миф, басня.— *ВЭС*). Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом*»¹. Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.

Сюжеты нередко берутся писателями из мифологии, исторического предания, из литературы прошлых эпох и при этом как-то обрабатываются, видоизменяются, дополняются. Большинство произведений Шекспира основано на сюжетах, хорошо знакомых средневековой литературе. Традиционные сюжеты (не в последнюю очередь античные) широко использовались драматургами-классицистами. О большой роли сюжетных заимствований говорил Гёте: «Я советую <...> братья за уже обработанные темы. Сколько раз, например, изображали Ифигению,— и все же все Ифигении разные, потому что каждый видит и изображает вещи <...> по-своему»¹. Основу ряда произведений составляют события исторические («Борис Годунов» Пушкина) либо происходившие в близкой писателю реальности (многие рассказы Н.С. Лескова, имеющие жизненные прототипы) и его собственной жизни (автобиографические повести С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, М. Горького, И. С. Шмелева). Широко распространены (особенно в литературе нового времени) сюжеты, являющиеся плодом воображения автора («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Нос» Н.В. Гоголя).

Сюжет, как правило, выдвигается в тексте произведения на первый план, определяет собою его построение (композицию) и всецело сосредоточивает на себе внима-

ние читателя. Но бывает (особенно характерно это для литературы нашего столетия), что событийный ряд как бы уходит в подтекст, изображение событий уступает место воссозданию впечатлений, раздумий и переживаний героев, описаниям внешнего мира и природы. Так, в рассказе И.Л. Бунина «Сны Чанга» горестная история спившегося капитана (измена жены и покушение на ее жизнь, отчуждение любимой дочери, кораблекрушение по его вине, вынужденная отставка и, наконец, внезапная смерть) дается как бы между делом, прочерчивается пунктиром, отдельными разбросанными в тексте фразами, на первом же плане рассказа — сновидения-воспоминания собаки капитана, ее прозябание с хозяином среди одесской бедноты. Но даже в тех случаях, когда «событийные ряды» нивелируются в художественном тексте, сюжет сохраняет свое значение в качестве некоего стержня изображаемого, ключа к пониманию судьбы, облика, умонастроений героев, а потому требует к себе пристального внимания читателя.

Сюжет обладает уникальным диапазоном содержательных функций. Во-первых, он (наряду с системой персонажей) выявляет и характеризует связи человека с его окружением, тем самым — его место в реальности и судьбу, а потому запечатлевает *картину мира*: видение писателем бытия как исполненного смысла, дающего пищу надеждам, душевной просветленности и радости, как отмеченного упорядоченностью и гармоничностью, либо, напротив, как устрашающего, безысходного, хаотического, располагающего к душевному мраку и отчаянию. Первый (классический) тип видения мира запечатлен в большей части сюжетов литературы прошлых столетий (в том числе в трагедиях). Второй род (неклассический) видения мира лежит в основе многих литературных сюжетов нашего века. Таково творчество Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра, взгляды которых отмечены тотальным пессимизмом.

Во-вторых, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то *конфликта* в жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи в процессе протекания событий, как правило, взволнованны и напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то получить, чего-то добиться, терпят поражения или одерживают победы и т. п. Иначе говоря, по своей сути сюжет не идиллический, так или иначе причастен тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях безмятежного «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»).

В-третьих, событийные ряды создают для персонажей поле действия, позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в поступках, а также в эмоциональных и умственных откликах на происходящее. Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания волевого начала в человеке. Многие произведения с богатым событийным рядом посвящены личностям героическим (вспомним гомеровскую «Илиаду» или гоголевского «Тараса Буяьбу»). Остросюжетными обычно являются произведения, в центре которых герой, склонный к авантюрам, способный умело и ловко достигать поставленной цели (многие возрожденческие новеллы типа «Декамерона» Боккаччо, плутовские романы, комедии Бомарше, где блистательно и успешно действует Фигаро, а если обратиться к литературе нашего века — Феликс Круль в романе Т. Манна, Остап Бендер у И. Ильфа и Б. Петрова). Эта грань сюжета ярко сказывается и в произведениях детективного жанра.

Сюжеты организуются по-разному. В одних случаях на первый план выдвигается какая-то одна событийная ситуация, произведение строится на одной сюжетной линии. Таковы в своем большинстве малые эпические, а главное — драматические жанры, для которых характерно единство действия. Такого рода сюжетам (их называют

концентрическими) отдавалось предпочтение и в античности, и в эстетике классицизма. Так, Аристотель полагал, что в трагедии и эпосе должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое»¹.

Вместе с тем в литературе широко распространены сюжеты, где события рассредоточены и «на равных правах» разворачиваются независимые один от другого событийные узлы, имеющие свои «начала» и «концы». Это, в терминологии Аристотеля, эпизодические фабулы, а в современном словоупотреблении — сюжеты *хроникальные* (где события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон-Жуане» Байрона) и многолинейные (в которых, как, например, в «Анне Карениной» Л. Толстого, параллельно друг другу разворачивается несколько самостоятельных, лишь время от времени соприкасающихся сюжетных линий).

Наиболее глубоко укоренены в многовековой истории всемирной литературы сюжеты, где события, во-первых, находятся в причинно-следственной связи между собой и, во-вторых, выявляют конфликт в его устремленности к разрешению и исчезновению: от завязки действия к *развязке*. Например, в знаменитой шекспировской трагедии душевная драма Отелло порождена дьявольской интригой Яго. Злой умысел завистника — единственная причина горестного заблуждения и страданий главного героя. Конфликт трагедии «Отелло», при всей его напряженности и глубине, локализован, ограничен во времени. Основываясь на подобного рода сюжетах, Гегель писал: «В основе коллизии (т. е. конфликта.— В.Х.) лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено». И далее: коллизия «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей».

Подобные сюжеты изучены в литературоведении весьма тщательно. Пальма первенства здесь принадлежит В.Я. Проппу. В книге «Морфология сказки» (1928) ученый в качестве опорного использовал понятие *функции* действующих лиц, под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода событий. В сказках функции персонажей (т. е. их поступки), по Проппу, определенным образом «выстраиваются». Течение событий связано с изначальной «недостачей» — с желанием и намерением героя обрести нечто (во многих сказках это невеста), чем он не располагает. Впоследствии возникает противоборство героя и его антагониста, в результате которого он (герой) получает искомое: вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка —необходимый компонент сюжета сказки².

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам Пропп, в литературоведении 1960—1970-х годов была рассмотрена как наджанровая: в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки о литературе нередко называют *нарратологией* (лат. narratio—повествование). Опираясь на работу Проппа, французские ученые структуралистской ориентации (К. Бремон, А.Ж. Греймас) предприняли опыты построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и литературе. Они высказали ряд соображений о содержательности сюжета, о философском смысле, который воплощается в произведениях, где действие устремлено от завязки к развязке. Так, по мысли Греймаса, в сюжетной структуре, исследованной Проппом, событийные ряды содержат «все признаки деятельности человека —необратимой, свободной и ответственной»; здесь имеет место «одновременно утвер-

ждение неизменности и возможности перемен <...> обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок». Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение меры, середины, центральной позиции): «Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир»².

Универсальная модель сюжета проявляется по-разному. В новеллах и сродных ей жанрах (сюда относится и сказка) действия героев позитивно значимы и успешны. Так, в финалах большей части новелл Возрождения (в частности, у Боккаччо) торжествуют люди ловкие и хитрые, активные и энергичные — те, кто хочет и умеет добиваться своей цели, брать верх, одолевая соперников и противников.

Иначе дело обстоит в баснях (и подобных им произведениях, где присутствуют дидактизм и морализирование). Здесь решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, главное же — завершаются его поражением, которое предстает как своего рода возмездие. Исходная ситуация новеллистических и басенных произведений одинакова (герой предпринял нечто, чтобы ему стало лучше), но итог совершенно различный, даже противоположный: в первом случае действующее лицо достигает желаемого, во втором остается у разбитого корыта, как это случилось со старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»³.

В традиционных сюжетах (их можно назвать классическими), где действие движется от завязки к развязке, немалую роль играют *перипетии*. Этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей — всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче либо в обратном направлении. Перипетии имели огромное значение в героических сказаниях древности и в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже — в прозе приключенческой и детективной.

Раскрывая противоборство между персонажами (которому обычно сопутствуют всяческие уловки, ухищрения, интриги), перипетии имеют и непосредственно содержательную функцию. Они несут в себе некий философский смысл. Благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображались во власти судьбы, все время готовящей им неожиданные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянств изменчивость человеческой участи!» — восклицает повествователь в романе древнегреческого прозаика Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания являют собой «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла, Боккаччо, Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных». В сюжетах с обильными перипетиями, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных *случайностей*.

Случайностями изобилуют сюжеты не только авантюрных новелл и романов, комедий и фарсов, веселых, легких, призванных развлечь и потешить читателей и зрителей, но и многих трагедий. Так, в шекспировских творениях, предельно насыщенных поворотами в развертывании событий, настойчиво звучит мотив случайного опоздания героя, который в состоянии предотвратить приближившуюся катастрофу. Лоренцо на несколько минут опоздал прийти в склеп, и Ромео с Джульеттой погибли. Нечто подобное — в последних актах «Отелло», «Короля Лира», «Гамлета». Насыщены случай-

ностями и исполненные трагизма романы Ф.М. Достоевского.

Но случай в традиционных сюжетах (как бы ни были обильны перипетии действия) все-таки не господствует безраздельно. Необходимый в них финальный эпизод, если и не счастливый, то во всяком случае успокаивающий и примиряющий, как бы обуздывает хаос событийных хитросплетений и вводит течение событий в надлежащее русло: над разного рода отклонениями и нарушениями, над бушеванием страстей, своевольными порывами и всяческими недоразумениями «берет верх» благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии, о которой шла речь, Монтеки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец, мирятся. Подобным образом завершаются и другие трагедии Шекспира, где за катастрофической развязкой следует умиротворяющий финал-эпилог, восстанавливающий нарушенную гармонию.

В традиционных сюжетах, о которых шла речь, упорядоченная и благая в своих первоосновах реальность, как видно, временами (которые и запечатлеваются цепью событий) «атакуется» силами зла и устремленных к хаосу случайностей, но подобные «атаки» в конечном счете тщетны: их результат — восстановление и новое торжество попорченных на какой-то период гармонии и порядка. Человеческое бытие в процессе изображаемых событий претерпевает нечто подобное тому, что происходит с рельсами и шпалами, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, в ее результате видимых изменений не происходит. Сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, надежном, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступательного), как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой, испытываемой вулканическими силами хаоса.

У перипетий (наряду с содержательной функцией, о которой шла речь) есть и иное назначение: придать произведению занимательность. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (наряду с (юпутствующими им умолчаниями о происшедшем ранее и эффектными «узнаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а тем самым — и к процессу чтения.

Установка на занимательные событийные хитросплетения присуща как литературе чисто развлекательного характера (детективы, большая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, «вершинной», классической. Таковы рассказы Лескова с их неожиданно и непредсказуемо завершающимися историями (например, «Однодум»), повести и романы Достоевского, который по поводу своих «Бесов» говорил, что иногда склонен ставить «занимательность... выше художественности»¹. Напряженная и интенсивная динамика событий, делающая чтение увлекательным, часто присуща произведениям, предназначенным для юношества («Два капитана» В.А. Каверина).

Наряду с рассмотренными сюжетами, где преобладают противоборства между персонажами, случайные стечения обстоятельств и перипетии, а также присутствует развязка, свидетельствующая о снятии, устранении конфликта, в литературе на протяжении многих веков (но в особенности XIX и XX столетий) имеют место «событийные ряды» совсем иного рода. Авторы многих произведений интересуют не столько «недостачи» и приобретения героев, их удачи и неудачи, не столько их сосредоточенность на неких частных, локальных целях, сколько само состояние человеческого мира в его сложности, многоплановости и неизбывной, устойчивой конфликтности. При этом герой не только жаждет достижения какой-то личной цели, но и соотносит себя с окружающей его дисгармоничной реальностью как ее звено и участник, сосредоточен на задачах познания мира и своего места в нем, стремится обрести согласие с самим со-

бой, приблизиться к нравственному совершенству. Герой, защищающий собственные, частные интересы, борющийся только за подходящее ему самому «место под солнцем», от эпохи к эпохе все более отходил на второй план и в значительной мере уступал место духовно встревоженной личности, ответственной за собственный облик и участь окружающих¹. Литература с течением времени все настойчивее противопоставляла свои позиции «наивному, еще не одухотворенному мироотношению», в свете которого «удача и беда однозначно размежеваны между собой»².

Героям, которые более взыскуют истины и гармонии с миром, нежели сосредоточены на достижении некой локальной цели, рамки сюжета, «спешащего» через обильные перипетии к развязке, часто оказывались тесными. Это ощутимо даже в таком острособытийном произведении, как «Гамлет» Шекспира, где действие в его глубинной сути совершается в сознании героя, лишь время от времени прорываясь наружу в его же слова («Быть или не быть» и другие монологи)³. В «Братьях Карамазовых» Достоевского нечто подобное имеет место в «самообнаружениях» Ивана, более рассуждающего, чем действующего, и Алеши, который ничего не добивается для себя, но чутко откликается на происходящее вокруг. При всей напряженности внешнего действия романа оно нередко уступает место обсуждениям происшедшего ранее, раздумьям и спорам героев на общие, философические темы.

В большинстве произведений, где авантюрно-героическое начало в облике персонажей нивелируется либо отсутствует вовсе, внешняя событийная динамика ослабляется и перипетии оказываются излишними, ненужными. Таковы средневековые жития и наследующие им произведения нового времени (например, рассказы Н.С. Лескова о праведниках и его хроника «Соборяне»). Таковы многие автобиографические произведения и жизнеописания — от «Исповеди Блаженного Августина», до повестей Гёте о Вильгельме Мейстере, семейных хроник С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого и других русских писателей.

Такова и знаменитая «Божественная Комедия» Данте. В начале поэмы ее герой (одновременно и сам автор) предстает как человек, утративший правый путь и идущий дурными стезями. Это оборачивается его недовольством собой и сомнениями в миропорядке, растерянностью и ужасом, от чего позднее он переходит к очищению, познанию примиряющей истины и радостной вере. Воспринимаемая героем реальность (ее «потусторонний облик» воссоздан в первой части поэмы под названием «Ад») предстает как неизбежно конфликтная. Противоречие, которое легло в основу «Божественной Комедии», не является преходящим казусом, чем-то устранимым посредством действий человека. Бытие неотвратимо включает в себе нечто страшное и зловещее. Здесь перед нами отнюдь не коллизия в гегелевском смысле, не временное нарушение гармонии, которая должна восстановиться. В духе католической догматики Данте (устаами Беатриче) говорит, что в наказаниях, на которые Бог обрек грешников, поместив их в ад, больше щедрости, чем в «милости простого оправданья» («Рай». Песнь VII). Конфликт вырисовывается как всеобщий и при этом напряженно, остро переживаемый героем. Он подается не в качестве некоего нарушения, а как неотъемлемая часть самого миропорядка.

Сюжет поэмы Данте отнюдь не складывается из цепи случайностей, которые выступали бы в качестве перипетий. Он строится на обнаружении и эмоциональном освоении героем первооснов бытия и его противоречий, существующих независимо от воли и намерений героя, ему не подвластных. В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя: меняется степень познания бытия, и в результате оказывается, что даже исполненный глубочайших противоречий мир упо-

рядочен: в нем неизменно находится место как справедливому возмездию (муки грешников в аду), так и милосердию и воздаянию (участь героя). Здесь, как и в житиях, тоже сформировавшихся и упрочившихся в русле христианской традиции, последовательно разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность, мир несовершенный и греховный (конфликт общий, выступающий как неразрешимый в рамках земного существования) и напряженное становление гармонии и порядка в индивидуальном сознании и судьбе героя, вершащего свою духовную свободу (конфликт частный, находящий завершение в финале произведения).

Устойчиво-конфликтное состояние мира стало активно осваиваться литературой XVII в. Так, в «Дон Кихоте» Сервантеса перелицовывается концепция авантюрного сюжета: над рыцарем, верящим в свою победную волю, неизменно берет верх враждебная ему «сила вещей». Знаменательны и покаянные настроения героя в конце романа — мотив, близкий житиям. Принципиально неразрешимыми даже в самых широких масштабах исторического времени (в соответствии с христианским миропониманием) вырисовываются жизненные противоречия и в «Потерянном рае» Мильтона, финал которого составляет прозрение Адамом трудного будущего рода людского. Разлад героя с окружающим постоянен и неизбывен в «Житии пророка Аввакума». «Плакать мне подобает о себе» — этими словами завершает свое повествование Аввакум, отягощенный как собственными грехами и выпавшими на его долю жестокими испытаниями, так и царящей вокруг неправдой. Здесь (в отличие от «Божественной Комедии») финальный эпизод не имеет ничего общего с привычной развязкой, примиряющей и умиротворяющей. В этом прославленном произведении древнерусской словесности едва ли не впервые отвергнута традиционная житийная композиция, основу которой составляет мысль, что заслуги всегда вознаграждаются. Пословам специалиста, в «Житии пророка Аввакума» слабеют «идеи средневекового агиографического оптимизма, не допускавшие возможности трагической ситуации для «истинного» подвижника»¹.

Тревожным и горестным многоточием завершается действие ряда произведений XIX в. Таков пушкинский «Евгений Онегин», по поводу которого Белинский писал: «Мы думаем, что есть романы, мысль которых в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки...»². Таковы гоголевская «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и чеховская «Дама с собачкой».

Опыт теоретического осмысления сюжетов, в которых конфликт не исчерпывается в изображенной цепи событий, предпринял в начале нашего века Б. Шоу, говоря о драматургии, в частности о пьесах Г. Ибсена (работа «Квинтэссенция ибсенизма»). Драмы, отвечающие гегелевской концепции действия и коллизии, он считал устаревшими и иронически называл их «хорошо сделанными пьесами». Всем подобным произведениям (имея в виду и Шекспира, и Скриба) Шоу противопоставил драму современную, основанную не на перипетиях действия, а на дискуссии между персонажами, т. е. на конфликтах, связанных с разностью идеалов людей: «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма. Сегодня наши пьесы <...> начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. Драматург, стремящийся проникнуть в глубины человеческой жизни, утверждал английский писатель, «тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»³.

Однако «неканоническое» сюжетосложение, упрочившееся в литературе последних двух столетий, не совсем устранило прежние, традиционные начала организа-

ции «событийных рядов». Здесь финальные эпизоды нередко намечают путь к разрешению развернувшихся ранее конфликтов в жизни героев: равновесие и гармония восстанавливаются. Так обстоит дело в «Метели», «Барышне-крестьянке», «Капитанской дочке» Пушкина, в романах Диккенса, в «Преступлении и наказании» Достоевского, «Войне и мире» Л. Толстого. История героя романа «Воскресение» построена по правилам жития: от духовной чистоты к загрязнению и дальнейшему просветлению. Да и развязки романов, повестей и поэм о потере человечности («Утраченные иллюзии» Бальзака, «Обыкновенная история» Гончарова, «Горе старого Наума» Некрасова, «Июныч» Чехова) правомерно рассмотреть как художественное воплощение укорененной как в античном, так и в христианском сознании идеи возмездия за нарушение глубинных законов бытия—пусть это возмездие приходит здесь не в облике трагически острого страдания, а в виде душевной опустошенности и обезличенности.

Сюжеты, выявляющие устойчивые конфликтные положения, нередко основываются не на каком-либо одном «событийном узле», а на цепи событий, между которыми нет прямых причинно-следственных связей. Так, некрасовская поэма «Кому на Руси жить хорошо» строится как ряд не связанных между собой встреч и разговоров путешествующих крестьян-правдоискателей. Аналогично организована поэма А.Т. Твардовского «Василий Теркин», чтение которой, по словам автора, можно начинать с любого места. События в произведениях подобного рода децентрализуются, так что сюжет лишается строгой завершенности, предстает как ряд фрагментов, но зато автором обретается неограниченная свобода освоения реальности.

В литературе XIX—XX вв. (наиболее явственно просматривается это у русских писателей) преобладают сюжеты, как бы уклоняющиеся от событийных хитросплетений (романы Достоевского в этом отношении составляют исключение): то, что происходит с персонажами, как бы органически вырастает из привычного течения жизни, из бытовой повседневности. Таковы, к примеру, встречи Онегина с Татьяной в усадьбе Лариных и в Петербурге. Писатели и критики на протяжении двух последних столетий неоднократно высказывались скептически о нагнетании в произведении событий исключительных и внешне эффектных. Так, АН. Островский полагал, что «интрига есть ложь» и что вообще «"фабула" в драматическом произведении — дело неважное». «Многие условные правила,—отмечал он,—исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»¹. Артистов Художественного театра, игравших в пьесе «Дядя Ваня», Чехов предостерегал от чрезмерных акцентов на поворотных, внешне драматических моментах в жизни героев. Он замечал, что столкновение Войницкого с Серебряковым — это не источник драмы в их жизни, а лишь один из случаев, в котором эта драма проявилась. Критик И. Анненский по поводу горьковских пьес сказал: «Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной. Жизнь <...> теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегоронок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии»¹.

О справедливости подобных суждений убедительно свидетельствует русская классическая литература, начиная с Пушкина. Так, из сорока строф (октав) пушкинской поэмы «Домик в Коломне» лишь двенадцать посвящены «событийному ряду» — забавной истории с мнимой кухаркой Маврушей; остальные же строфы содержат лирические раздумья автора и пространную экспозицию действия — изображение ровного течения жизни Параша и ее матери до смерти их кухарки. В иной форме ослабляется традиционное внешнее действие в последней из маленьких трагедий Пушкина — в «Пире во время чумы». Здесь взамен динамики событий доминирует действие внут-

реннее: акцентируется смена умонастроений главного героя. Вальсингам пребывает в состоянии тревоги и смятения. Председатель пира отказывается петь буйную вакхическую песню, чего от него ждет молодой человек. Но он не приемлет и тихого, благоговейного, смиренно-покорного отношения к жизни и смерти, к чему зовет Священник. Вальсингам выразил себя в Гимне чуме, но это не окончательное его *credo*, не последнее слово о мире и о себе. В финале мы видим героя оставшимся среди пирующих, «погруженным в глубокую задумчивость».

Сюжет содержательно значим, сама его структура несет в себе некий художественный смысл. При этом воссоздаваемые писателями «событийные ряды» раскрывают перед ними уникальные возможности освоения «человеческой реальности» в ее разноплановости и богатстве проявлений.

Сюжеты присутствуют и за пределами литературы как таковой: в театральных и кинематографических произведениях, включая и те, где отсутствует слово (пантомимы, немые фильмы). И живопись в ряде случаев сюжетна («Последний день Помпеи» К.П. Брюллова, «Явление Христа народу» А.А. Иванова), хотя у художника и нет возможности впрямую развернуть показанное событие во времени.

Г.И. Романова ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Процесс создания литературного произведения от замысла к воплощению, к окончательному тексту, а также научное описание этого процесса называют по-разному: *генезисом текста*, *динамической поэтикой* я, более традиционно, *творческой историей*. В работе автора над произведением выявляется его преднамеренность, творческая воля, тот аспект литературной деятельности, который активно воздействует на читателя¹. Знание творческой истории произведения является важнейшим критерием объективности прочтения и ориентиром во множестве толкований, которыми произведение «обрастает» в процессе своего функционирования (конечно, если сочинение не оказалось «однодневкой»). Изучение творческой истории *классических* произведений, выдержавших испытание временем,—важнейшая задача литературоведения (в частности, одна из обязательных и ответственных целей комментария в академических изданиях классики).

Чем древнее памятник литературы, чем меньше достоверных свидетельств о нем и о его авторе, тем более гипотетична его творческая история. В этом случае «известную убедительность может придать гипотезе изложение <...> многочисленных ее подтверждений, аналогий с явлениями других культур»¹. При изучении произведений средневековых литератур, в частности древнерусской, в большинстве случаев анонимных и создававшихся в соответствии со сложившимися жанро-во-стилистическими канонами, неоценимым подспорьем являются данные *текстологии*; отсюда важность тщательного изучения рукописи, списков, вариантов, редакций памятников. *Заимствование*, варьирование, повторяемость же самих сюжетов, персонажей, словесных формул и т. д. было нормой творчества в эпоху *традиционализма*. Пестрая родословная произведений (изучение которой выходит за рамки реконструкции собственно творческой истории)—предмет многочисленных штудий литературоведческих школ XIX в., сосредоточенных по преимуществу на вопросах широко понимаемого *генезиса* произведений и эволюции литературы. Независимо от того, возводилось ли произведение в конечном счете к мифу, историческому событию или легенде, некоему «бродячему», мигрирующему сюжету,— в центре внимания *мифологической* (Я. и В. Гриммы, М. Миллер, Ф.И. Буслаев и др.), *культурно-исторической* (И. Тэн, А. Н. Пыпин, Н.С. Тихонравов и др.), *сравнительно-исторической*, (Т. Бенфей, А.Н. Веселов-

ский и др.) школ оставалась фольклорная, литературная *традиция*, а не творческая воля автора. Как подчеркивал А.Н. Веселовский, задачей его «исторической поэтики» было «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»². Именно «предание» изучалось и другими учеными-медиевистами.

Интерес к «личному почину» (а не к «преданию» как таковому) выдвигает на первый план *творческую индивидуальность* автора и, соответственно, историю создаваемого им произведения, источники которого могли быть весьма разнородными и часто заимствованными. Так, для воссоздания творческой истории многих произведений русской литературы XVIII в. («Езда в остров Любви» В.К. Третьяковского, некоторые пьесы В.И. Лукина, императрицы Екатерины II, басни А. П. Сумарокова, И. И. Хемницера и др.) необходимо установление литературных источников и влияний.

Проблема остается актуальной и в дальнейшем. Показательна полемика по поводу «Истории села Горюхина» А.С. Пушкина. Н.Н. Страхов утверждал, что это *пародия* на «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина. Утверждение было опровергнуто Н.И. Черняевым (1909), заявившим, что пародия Пушкина направлена не против Карамзина, а против историографов с такими приемами изложения, которые не нравились поэту (напр., НА Полевой). В.В. Сиповский же по-новому осветил смысл пушкинской повести, предположив, что ее источник не исторический, а литературный — сатира немецкого писателя Г. В. Рабенера, переведенная на русский язык в 1764 г. под названием «Сокращение, учиненное из летописи деревни Кверлек-вич»¹. А установление литературных источников поэмы «Руслан и Людмила» показало, что в ней использованы расхожие в псевдонародных литературных сказках (М.Д. Чулков, В.А. Левшин, М.И. Попов и др.) сюжетные ходы и мотивы, в этом смысле поэма — «сплошное общее место»². Однако талант Пушкина, его новаторство (сочетание жанра поэмы с элементами пародии, авторская ирония как прием не только стилистический, но и композиционный), виртуозное владение стихом обеспечили ей огромный читательский успех.

Для творческой истории произведений реалистической литературы, в большей степени основывающихся на реальных фактах, жизненных наблюдениях писателей, очень нужны данные о *протосюжетах* и *прототипах* героев. Например, известно, что подлинные происшествия лежат в основе сюжетов «Дубровского» Пушкина, «Ревизора» Н.В. Гоголя, «Рудина» И.С. Тургенева, «Бесов» Ф.М. Достоевского. В констатации жизненных источников необходима точность и осторожность, от этого в значительной степени зависит адекватное понимание авторского замысла. Так, в «Литературных воспоминаниях» П.В. Анненков назвал «первой мыслью... чудной повести» «Шинель» Гоголя анекдот о бедном чиновнике, который экономией и неутомимым трудом приобрел ружье и потерял его на первой же охоте, от потрясения слег и был возвращен к жизни только благодаря заботе товарищей, подаривших ему новое ружье³. Однако это свидетельство мемуариста, услышавшего историю одновременно с Гоголем, оспаривают современные литературоведы: повесть была задумана писателем еще в Петербурге, до его отъезда за границу, первоначальное название ее: «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». Версия, представляющая авторскую концепцию иной, отличной от традиционного прочтения¹.

Прототипы и протосюжеты *эпических* и *драматических* произведений неизменно вызывают широкий интерес². Очевидно значение «динамической поэтики» для понимания крупных эпических полотен, имеющих массу черновых вариантов и редакций, таких, как «Война и мир», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы». Однако творческую историю имеют и *лирические* миниатюры*. Известны случаи, когда они пре-

терпевали значительные изменения при подготовке не только к первому, но и к позднейшим изданиям. Эти изменения могли способствовать наиболее полному и яркому воплощению намерений автора, но могли, наоборот, затемнять их под давлением различных обстоятельств (цензура, редакция, кардинальные изменения в мировоззрении самого поэта и т. д.). Например, редакторское участие И.С. Тургенева в некоторых изданиях стихов его друзей-поэтов Ф.И. Тютчева (1854), А.А. Фета (1856) в значительной степени исказило их, поэтому необходимо обращение к более ранним, *авторским* редакциям лирических произведений, более полно выражающим музыкальный, эмоциональный характер лирики Фета, своеобразие стихосложения Тютчева³.

Как тип научного исследования творческая история произведения была обоснована Н.К. Пиксановым в работах «Новый путь литературной науки» и «Творческая история "Горя от ума"»⁴. Считая создание творческой истории основой генетического изучения литературы, Пиксанов подчеркивал: «Любой эстетический элемент, любая форма или конструкция могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко, и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения» (с. 18). Литературоведы различных школ и направлений преимущественно опирались на данные окончательного текста. Пиксанов считает их недостаточными для реконструкции художественной «телеологии». Он предлагает рассматривать и все относящиеся к произведению материалы: автосвидетельства, письменные и устные, зафиксированные в письмах, дневниках, мемуарах современников, а также планы, наброски, черновые и беловые автографы, списки, корректурные листы, прижизненные печатные издания. Сравнивая первоначальные и последующие записи, отражающие ход работы над произведением, исследователь должен установить *телеологию* мелких стилистических единиц, воссоздать эволюцию основного замысла, «общую конструктивную преднамеренность» (с. 21). Это главные, но не единственные критерии создания творческой истории.

Методология творческой истории, по мнению Пиксанова, должна объединить приемы «старого» литературоведения, т. е. культурно-исторической школы, с методикой «нового», *формального* подхода. По сути, речь шла об объединении историко-культурного истолкования литературы с формально-эстетическим анализом: рекомендовалось привлекать как биографию писателя, различные типы комментариев (литературный, реальный, исторический), так и исследовать эволюцию языка произведения, его *стиха, метрики, сюжета, композиции*. Другими словами, исследователь, отвечая на вопрос, о чем данное произведение, должен неизбежно коснуться и того, *как* оно «сделано», и наоборот.

Выдвижение Пиксановым нового, «телеогенетического» метода в 20-х годах XX в. объяснялось тем, что к этому времени в отечественном литературоведении наметился кризис: абсолютизация культурно-исторического метода приводила к тому, что литературе отводилась исключительно роль иллюстрации общественной жизни. Реакцией на такое принижение искусства, имеющего якобы служебное значение, и явился формально-эстетический анализ. Использование достижений «старого» и «нового» методов, как считал Пиксанов, должно привести к наилучшему результату. Кроме того, «подлинный генезис поэтических явлений» может обеспечить использование и социологического метода, понятого «правильно» (с. 14).

Таким образом, творческая история понималась теоретически очень широко и ее создание предполагало использование разнообразного методологического инструментария, обращение к разным сторонам творчества. «Все, что вторгается в творчество между возникшим замыслом и замыканием работ, имеет ближайшие права на включение».

ние в творческую историю» (с. 68).

«Телеогенетический» метод Пиксанова предполагал изучение прежде всего ближайших, современных произведению факторов, повлиявших на него. Но творческую историю можно рассматривать и в более широком контексте *генезиса* произведения вообще, в контексте *исторической поэтики*. В этом случае основой для реконструкции авторского творчества оказывается бесконечно протяженная родословная произведения, речь идет уже не столько о прототипах (в жизни и в литературе, например: гоголевские герои в «Похождениях Чичикова» М.А. Булгакова), сколько об *архетипах*. Соответственно, такой подход не может не опираться на достижения как научных школ XIX в. (названных выше), так и направлений XX в., сфокусированных на генетической проблематике (социогенетическое, психоаналитическое, постмодернизм, с важным для него вопросом о *межтекстовых связях*, или *интертекстуальности* и др.)¹. Конечно, для понимания своеобразия произведения нужно знать традицию, в частности жанровую. Как подчеркивал М.М. Бахтин, считавший именно жанры «главным героем» литературы, «произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания»². (Очевидно созвучие мыслей, самих интересов Бахтина и исканий Веселовского, с его исключительным вниманием к «преданию».) Творческая история — лишь *часть* генезиса произведения, работе автора над данным текстом предшествует работа Времени над многими его элементами, над жанром как неким типом целостности. Но творческую историю произведения следует отграничивать от гораздо более широкого понятия его генезиса.

Для Пиксанова, которому принадлежит приоритет в обосновании нового типа исследования, творческая история была прежде всего *историей текста*, а также жизненных и литературных фактов, имевших *непосредственное* влияние на писателя и его произведение. Опыт такого исследования представлен Пиксановым в его уже упоминавшейся книге «Творческая история "Горя от ума"». Ученый показывает *историю текста* комедии — от преданий о ранних редакциях и последующей смены редакций до первопечатного текста. Так устанавливается окончательный текст пьесы. В разделе, посвященном собственно творческой истории комедии, Пиксанов констатирует динамику стиля в ходе переработок от книжного языка к живой речи, прослеживает историю образов, «эволюцию идейности» пьесы. Учет редакций предшествующих окончательному тексту «углубляет психологическое и бытовое понимание» характера Софьи (с. 232), вызывавшего противоречивые оценки у современников: Грибоедовым изначально было задумано соединить в ее характере наносную чувствительность с глубоким, настоящим чувством. Как считает Пиксанов, это не всегда удавалось драматургу.

В сценарии пьесы, который остался неизменным за всю творческую историю произведения, Пиксанов обнаруживает выпадение «центрального стиха» из окончательного текста. Чацкий угрожает Софье: «О! Давешнее вам так даром не пройдет!» Эта угроза — главный мотив последующих действий героини: стараясь упредить огласку своих собственных неудач, она объявляет Чацкого сумасшедшим, которому нельзя верить. Выпадение же этого стиха «затемнило один из существенных моментов сценической схемы» (с. 288). Остается непонятным, что же вызвало гнев и злую проделку Софьи.

Таким же образом исследуется и «эволюция идейности»: рассматривается «первое начертание» комедии, ее «черновой набросок», комментируются реалии бытовые, исторические, излагается «состав идейности» пьесы по окончательному тексту. Уче-

ный констатирует, что идейный замысел у поэта сложился на ранней стадии работы, до встреч его с декабристами, тема крепостного права прозвучала в комедии только дважды в монологе Чацкого «А судьи кто?», «философским темам совсем нет места» (с. 304). Подчеркнута независимость идеологического состава «Горя от ума» от цензуры: политические высказывания в раннем и окончательном текстах то смягчались, то обострялись, но ни один идеологический мотив в окончательном тексте не утрачен. Общее направление «эволюции идейности» — от конкретного, бытового к символизации, обобщению.

Появление в окончательном тексте новой по сравнению с предыдущими редакциями строки, устранение автором части текста, исправление или замена одного слова другим — это особые знаки развития, трансформации замысла, кристаллизации идеи автора. Сравнивая окончательный текст «Горя от ума» А. Грибоедова с музейным автографом пьесы, Пиксанов, в частности, обнаруживает расхождение: фраза Чацкого «Желаю вам дремать в неведеньи шастливом...» в раннем варианте звучала более резко: «В дворянской спеси вам желаю быть счастливым...» Это дает ученому основание для вывода об изначальном намерении автора выразить свое негодование против старого барства и провести данный мотив по всей пьесе. Сопоставление двух стихов из предварительных редакций монолога Чацкого (д. III), где упоминается только Москва:

Москва столичное в России место... ..И в этой Же Москве...

и стихов из окончательного текста, где назван еще и Петербург:

Москва и Петербург во всей России то... И в Петербурге и в Москве...

—является для ученого одним из аргументов, подтверждающим мысль об эволюции идейного замысла поэта, о движении его творческой мысли от конкретики к обобщению, от изображения одной Москвы к картине всей России, «родины».

Сравнение разных редакций и вариантов одного произведения, кроме того, проясняет отдельные сцены, эпизоды, действия героев, причины которых не всегда бывают очевидны из-за того, что автор в процессе доработки по каким-либо причинам устраняет в более позднем тексте отдельные реплики, действия. Пиксанов приводит такой пример. В «Евгении Онегине» (гл. 5, строфа XXX) Татьяна

<...> темнеющих очей

Не подымает: пышет бурно

В ней страстный жар; ей душно, дурно;

<...> уж готова

Бедняжка в обморок упасть;

Но воля и рассудка власть

Превозмогли.

Следующая строфа описывает впечатления Онегина:

Траги-нервических явлений, Девичьих обмороков, слез Давно терпеть не мог Евгений <...> Чудак <...> Уж был сердит.

Реакция героя кажется не совсем мотивированной, особенно с учетом последующих событий в романе (ссора, дуэль и смерть Ленского). Между тем существует черновой вариант этого эпизода, где встреча Татьяны и Онегина происходит более драматично: у Татьяны

...слезы из очей Хотят уж хлынуть: вдруг упала Бедняжка в обморок, смутясь, Ее выносят, суетясь, Толпа гостей залепетала, Все на Онегина глядят, И все в душе его винят.

Этот вариант проясняет и упоминание о «трагинервических» явлениях, и раздражение и злость Онегина.

Обобщающему исследованию Пиксанова, посвященному творческой истории «Горя от ума», предшествовали многие труды, близкие по кругу изучаемых проблем: «История создания "Мертвых душ" М. Марковского (1902), статьи Р.И. Иванова-Разумника о романе «Евгений Онегин» (1909), «Этюды об Островском» Н.П. Кашина (1913), «Пропущенные строфы "Онегина"» М.Л. Гофмана (1922), книга П.Н. Медведева «Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания» (1928). Эти работы для Пиксанова — предпосылки, «только материалы к творческой истории, но не сама она» (с. 24). Пиксановская концепция нового типа исследования была воспринята неоднозначно, ее много критиковали, указывая на «уязвимые места»¹. В результате творческая история стала пониматься более широко, и данный литературоведческий жанр стал весьма популярным. Так, уже в 1966 г. указатель работ по творческой истории произведений Л. Толстого содержал более 300 позиций².

Среди этих работ выделяются монографии о крупных классических произведениях, где рассматривается творческая история во всей полноте ее элементов: предыстория, язык и стиль, герои и их прототипы, влияния и традиции, сюжет, композиция, идейность, фольклорные, реальные, исторические, литературные и другие источники. Таковы, например, исследования Э.Е. Зайденшнур «"Война и мир" Л.Н. Толстого. Создание великой книги» (1966), В.А. Жданова «Творческая история "Анны Карениной", Материалы и наблюдения» (1957), «Работа Л.Н. Толстого над рукописями "Войны и мира"» Н.С. Родионовой (в составе Яснополянского сборника 1955 г.). Условно расчленяя творческий процесс на работу автора над образами героев, языком, «сценарием», композицией и т. д., литературоведы прослеживают основные этапы развития каждого элемента творческой истории. Так, Р.П. Маторина в статье «Из творческой истории образов «Грозы» Островского» доказывает изменение авторской трактовки характера героини путем фиксации по рукописным источникам поправок, связанных в основном с образами Катерины и Бориса¹.

Возможность и необходимость учета всех факторов в творческой истории зависит от конкретных особенностей изучаемого произведения. Здесь есть ряд трудностей, связанных с терминологической нечеткостью понятий «влияние», «сходство». Кроме того, довольно условно определяется отражение социально-политической реальности в литературе. Вопросы, связанные с прототипами и протосюжетами, как указывал Пиксанов, решаются однозначно: если отсутствуют прямые авторские свидетельства о прототипах, этот вопрос исключается из творческой истории данного произведения. В то же время он может стать главным для многих исследований, стремящихся установить подлинные прототипы известных литературных героев, используя данные, косвенно подтверждающие ту или иную гипотезу.

По разным причинам творческая история художественных произведений не всегда устанавливается методом прямой документации (как, например, в случае с комедией «Горе от ума»). Иногда в распоряжении исследователя нет планов, черновиков и проч., так как замысел вынашивался художником в голове и вылился на бумагу сразу в окончательном варианте. Так, по утверждению П.Н. Медведева, «Незнакомка» Блока, черновик которой остался почти без переработок, «не имеет истории»¹. В. Гаршин о своей сказке «То, чего не было» писал: «Она вся была уже совсем готова, в голове, и написал я ее как под диктовку»². Все же большинство крупных художественных произведений имеют богатую историю текста, переработок, вариантов, печатания. Это относится к произведениям Тургенева, который имел обыкновение составлять «формулярные списки» — условные биографии своих героев, развернутые планы романов (см., например, подготовительные материалы к романам «Отцы и дети», «Новь» —

Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7; 1982. Т. 9).

Для понимания авторского замысла произведения могут иметь значение факты его внешней истории. Так, не имея рукописей тургеневской повести «Призраки», Пиксанов воссоздает ее творческую историю — «длинную, трудную и странную», опираясь только на факты ее печатания с 1864 г. по 1884 г.³ Тургенев собирался отдать произведение в «Русский вестник», но рассорился с его редактором М.Н. Катковым, так и не написал обещанного, протянув три года. Пообещал повесть в журнал Достоевских «Время», медленно ее дописывал, пока журнал не был закрыт. Окончена повесть была в июне 1863 г. и в 1864 г. опубликована в новом журнале, издаваемом Достоевскими, — «Эпоха» (№ 1—2). Анализируя «Призраки», Пиксанов устанавливает биографическую основу повести, находит реминисценции личных переживаний автора путем сопоставления автооценок произведения (резко негативных) с высказываниями Тургенева в письмах к друзьям-литераторам. Сличая первоначальный текст с перепечатками, исследователь приходит к выводу о том, что разница между ними незначительная. Тот факт, что извинительное предисловие Тургеновым было снято и с 1865 г. в перепечатках не появлялось, расценивается как свидетельство того, что в душе автор оценивал свою повесть высоко, а сама она характерна для образно-философского мышления Тургенева: «Душой пьесы были пессимистические мысли о жизни и смерти <...> лейт-мотивом проходящие через все его творчество»⁴.

«Внешняя» история создания, т. е. история перепечаток произведения, вмешательству цензуры⁵, отзывы о нем автора и профессионалов-литераторов, связь с биографией писателя, так или иначе рассматривается во всех крупных литературоведческих исследованиях, посвященных творческому пути писателей, истолкованию их произведений.

Исследование творческой истории тесно связано с *текстологией* и неизменно опирается на ее данные. Поэтому возникает вопрос о соотношении и разграничении задач творческой истории и текстологии, изучающей те же материалы. Текстология, опираясь на перечисленные документы, прослеживает историю формирования текста и обосновывает *основной текст*, сопровождая его необходимым реально-историческим комментарием, представляет его как образец, эталон для тиражирования. Творческая история, опираясь на историю текста, в идеале дает *историю создания* произведения в целом.

Порою трудно определить, что относится к творческой истории, а что к текстологии, атрибуции, лингвистической стилистике. Пиксанов считал решающим присутствие в литературоведческом труде, претендующем на творческую историю, «хотя бы элементов анализа и обобщения»¹.

Информация текстологического характера и описание рукописей не включаются в творческую историю, а служат исходным материалом для ее создания. Текстологических изданий становится все больше по мере обнаружения новых материалов — рукописных вариантов, черновики. Так, в 30-е годы были изданы романы И.А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв» (Харьков, 1927) с приложением неизданных вариантов, с неизвестными ранее главами. Это и отдельные книги (напр., «Описание рукописей М. Горького». М., 1948), и специальные разделы в академических Полных собраниях сочинений Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, И. Тургенева и др.

Одна из наиболее значительных работ в наши дни — публикация черновых рукописей эпопеи советской литературы «Тихий Дон» М.А. Шолохова². Это рукописи, хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 814). Цель их публикации — не только расшифровка и введение в научный оборот нового материала. Главное — он

дает возможность проследить по многочисленным авторским пометам, замечаниям и вставкам «эволюцию авторского замысла, самого автора»³, чья правка связана с ключевыми образами, сценами, эпизодами, пейзажными описаниями. Наблюдения над авторской правкой, считают публикаторы, позволяют «проследить рождение незабываемых шолоховских страниц, глубже понять особенности сюжетосложения, композиции, почувствовать часто ускользающие при чтении тончайшие нюансы, столь необходимые для объективной интерпретации произведения»¹. Публикуемые черновые рукописи «Тихого Дона» в совокупности с другими известными материалами должны послужить основой для реконструкции творческой истории романа.

В.Е. Хализев ТЕКСТ

Термин *текст* (от лат. *textus*—ткань, сплетение, соединение) широко используется в лингвистике, литературоведении, эстетике, семиотике, культурологии, а также философии. Это, как отметил Ю.М. Лотман, «бесспорно, один из самых употребимых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи»¹. За словом «текст» стоит несколько разных, хотя и взаимосвязанных значений.

Первоначально (и наиболее глубоко) этот термин укрепился в языкознании. Текст для лингвиста — это акт применения естественного языка, обладающий определенным комплексом свойств. Ему присущи *связность* и *завершенность*. Текст четко отграничен от всего внешнего, от окружающей его речевой и внеречевой реальности. Проще говоря, он имеет ясно выраженные начало и конец, составляя цепь (группу) предложений, которая является минимальной (неделимой) коммуникативной единицей.

Лингвистическое понимание текста в одних случаях — более узкое (текст как «языковое *выражение* определенного смыслового ряда»³), в других — более широкое. Так, научная дисциплина, именуемая *лингвистикой текста*, рассматривает текст как речевое образование (произведение) с его языковой «плотью», построением и смыслом.

Термин «текст» широко используется и в литературоведении. Это — собственно речевая грань литературного произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (*мир* произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное *содержание*). Обсуждая вопросы теоретической поэтики, Ю.М. Лотман в начале 1970-х годов писал: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения <...> художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»¹.

Современные ученые, однако, порой включают в «пространство» литературно-художественного текста (помимо речи) изображенное писателем и даже выраженные им идеи, концепции, смыслы, т. е. художественное содержание². Слова «текст» и «произведение» в подобных случаях оказываются синонимами. Но наиболее укоренено в литературоведении представление о тексте как строго организованной последовательности речевых единиц. В этой связи различаются *основной текст* произведения и его *побочный текст* (его иногда называют *рамочным*): заглавия и примечания, кото-

рые стали предметом специального изучения³, жанровые подзаголовки, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а в драматических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки.

Звенья словесно-художественного текста могут соотноситься с сознанием и речевым стилем собственно автора весьма неоднозначно и им противоречить. В литературных произведениях (особенно широко — в повествовательной прозе близких нам эпох) нередко запечатлевается *разноречие*, т. е. воссоздаются различные способы и формы мышления и говорения. При этом художественно значимыми (наряду с прямым авторским словом) оказываются слова *неавторские*, «чужие». Этот феномен тщательно исследован М.М. Бахтиным в книге о Достоевском и статьях о романе. По мысли ученого, в романах неотъемлемо важны «разноголосица и разноречие»; автор здесь часто говорит «как бы через язык <...> отодвинутый от его уст»; границы между собственно авторской и чужой речью часто «намеренно зыбки и двусмысленно зыбки <...> проходят внутри одного синтаксического целого»⁴, так что появляется «двуголовое слово», «принадлежащее одновременно двум субъектам (чаще всего — повествователю и персонажу.— В.Х.), по-разному ими осознаваемое и переживаемое»⁵.

Существуют группы произведений, где неавторское слово господствует безраздельно. Таковы *стилизации*, намеренно и явно имитирующие черты и свойства какого-либо фольклорного или литературного стиля. Напомним лермонтовскую «Песню про <,,> купца Калашникова», баллады А.К. Толстого, повесть «Огненный ангел» В.Я. Брюсова, ориентированную на стиль западноевропейской средневековой прозы. Стилизациям родственны *подражания* (антологические стихи, опирающиеся на темы и мотивы античной литературы; «<Подражания Корану>» АС. Пушкина), а также *пародии*, где автор решительно дистанцируется от предмета имитации и ироничен по отношению к нему. Пародия (иногда характеризуемая как «антижанр») бытует на протяжении всей истории всемирной литературы. Один из ранних ее образцов — «Война мышей и лягушек» (VI в. до н. э.), где вывернут наизнанку и осмеян высокий древнегреческий эпос. «Пародийные произведения,— писал Ю.Н. Тынянов,—обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям»¹.

Сказ, тоже оперирующий неавторским словом, в отличие от стилизаций и пародий ориентирован на речь устную, бытовую, разговорную. Здесь имеет место «имитация «живого» разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия»². Главное же, сказ гораздо более, чем традиционные формы письменного повествования, приковывает наше внимание к носителю речи — *рассказчику*, выдвигая на первый план его фигуру, его голос, присущую ему лексику и фразеологию. «Принцип сказа требует,— отмечал Б.М. Эйхенбаум,— чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками»³. Образцы сказа—«Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, многое в прозе В.И. Даля, Н.С. Лескова, А.М. Ремизова, «Вологодские бух-тины» В.И. Белова.

Особую и весьма существенную разновидность неавторского («чужого») слова составляют *реминисценции*—присутствующие в писательских текстах отсылки к предшествующим литературным фактам: отдельным произведениям, их фрагментам или группам. Это образы литературы в литературе. Реминисценции в одних случаях вводятся в тексты (как и прямые цитаты) сознательно и целеустремленно, в других же, напротив, появляются независимо от намерений и воли автора, как невольные припоминания. Реминисценции играют неосценимо важную роль в творчестве Пушкина; ими изобилует поэзия «серебряного века». Собственно литературным реминисценциям

родственны отсылки к созданиям иных видов искусства. По словам Д. С. Лихачева, «Поэма без героя» А.Л. Ахматовой «принадлежит к числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными <...> архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями»¹. Реминисценции воплощают культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, осуществляют их потребность в отклике на предшествующее им искусство.

Бытует ряд терминов, производных от слова «текст». Со временем их становится все больше. *Подтекстом* на протяжении всего XX в. именуют неявный, подспудный смысл сказанного. Этот термин (наряду со словосочетанием «подводное течение», первоначально примененным к чеховским пьесам) стал в литературоведении и театроведении широко употребительным. *Контекстом* литературного произведения называют прямо или косвенно связанную с ним безгранично широкую сферу литературных фактов и внехудожественных явлений. При этом разграничиваются контексты творчества и контексты восприятия. И, наконец, в науке о литературе последних двух-трех десятилетий (благодаря Ю. Кристевой и Р. Барту, гуманитариям псютструктуралистской ориентации) упрочилось слово *интертекстуальность*. Р. Барт утверждал, что текст «существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»². Ученый подчеркивал, что звенья предшествующих текстов, составляющие данный текст, «перемешаны в нем». Интертекстуальность, по его словам, — это «общее поле анонимных формул <...> бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»³. Таким образом, интертекстуальность — понятие более широкое, чем цитатный и/или реминисцентный слой текста.

Термин «текст» является центральным в *текстологии*. Предмет этой филологической дисциплины — тексты в процессе их создания (*творческая история произведения*), их атрибуция, решение вопросов о датировке, установление принципов публикации, а при наличии текстовых вариантов — выделение основного (канонического) текста.

В последние десятилетия термин «текст» стал широко использоваться и за рамками филологии (лингвистики и литературоведения). Тексты, рассматриваемые как явление *семиотическое* и определяемые как «связные знаковые комплексы»⁴, создаются не на одних только естественных языках. Существуют *несловесные* тексты, обращенные впрямую к зрению (географические карты, произведения изобразительных искусств), или к слуху (звуковая сигнализация, музыкальные произведения), или к зрению и слуху одновременно (язык ритуала и, в частности, литургии, театральное искусство, кино- и телеинформация).

Слово «текст», далее, перешло в сферу *культурологии*, теории общения, *аксиологии* (учения о ценностях). Здесь оно видоизменило и в значительной мере сузило свое значение: текстом как культурной ценностью является далеко не всякий связный знаковый комплекс. Текст в культурологическом ракурсе — это речевое (или шире: знаковое) образование, которое имеет *внеситуативную ценность*. Высказывания же, значимые лишь на протяжении короткого промежутка времени и только в данном месте, текстами в глазах культурологов не являются. К примеру, записка, оставленная матерью дочери, где говорится о том, что следует взять из холодильника на завтрак, что купить и приготовить, будучи полноценным текстом для лингвиста, таковым для культуролога не оказывается. Для последнего текст — это результат отвердения речевого акта, высказывание, выпавшее в кристалл, предмет, навсегда застывший. По словам Ю.М. Лотмана, тексты — это не просто зафиксированные, но подлежащие сохранению

речевые образования, которые «(вносятся в коллективную память культуры»: «...не всякое сообщение достойно быть записанным. Все записанное получает особую культурную значимость, превращаясь в текст»¹. Говоря иначе, текст как явление культуры воспроизводим (посредством многократного пересказа и варьирования либо строгого повторения и тиражирования).

Сохраняемые и воспроизводимые знаково-речевые комплексы могут иметь различное назначение. Тексты, причастные гуманитарной сфере, мирозерцательно значимы и личностно окрашены. Их правомерно назвать *текстами-высказываниями*. Содержащаяся в таких текстах информация сопряжена с оценочностью и эмоциональностью. Здесь значимо *авторское* начало (индивидуальное или групповое, коллективное): тексты гуманитарной сферы кому-то принадлежат, являются воплощением и следом чьего-то голоса. Именно так обстоит дело в публицистике, эссеистике, мемуарах и, главное, в художественном творчестве.

На этом роде «надситуативных» речевых образований построили свои теории текста наши крупные ученые-культурологи: М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман. В работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» (конец 1950-х — начало 60-х годов) Бахтин рассмотрел текст как «первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины»: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные дисциплины». Характеризуя текст как высказывание, которое имеет «субъекта, автора», ученый сосредоточил свое внимание на том, что назвал «истинно творческим текстом», являющим собой «свободное <...> откровение личности»: смысл текста «в том, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории». Верный своей природе текст, подчеркивает Бахтин, осуществляет «диалогические отношения»; являет собой отклик на предыдущие высказывания и адресацию к духовно-инициативному, творческому отклику на него. Субъекты *диалогических* отношений, по Бахтину, равноправны. Эти отношения личностны, сопряжены с внутренним обогащением людей, с их приобщением к неким смыслам, устремлены к взаимопониманию и единению: «Согласие — одна из важнейших форм диалогических отношений»¹.

О тексте как явлении гуманитарно значимом в иной смысловой вариации говорил Ю.М. Лотман. Рассматривая культуру как «механизм роста информации», как «совокупность текстов или сложно построенный текст», ученый утверждал, что текст по своей природе обладает авторитетностью, что он истинен по сути, что возможность быть ложным для него исключается: «Ложный текст — это такое же противоречие, как ложная клятва, молитва, ложный закон. Это не текст, а разрушение текста».

Рассматривая в качестве текстов предсказания пифий, проповеди священников, рекомендации врачей, социальные инструкции, законы, а также произведения искусства, Лотман подчеркивал, что участники общения на текстовой почве резко отделены друг от друга: творцы (создатели) текстов вещают некие истины в малопонятной для других, зашифрованной форме («чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным»). А те, кому отведена роль потребителей текстов, внимают их создателям с полным доверием, порой прибегая к посредству толкователей: тексты подлежат «дальнейшему переводу (на другой семиотический код.—*ВЛС.*) или истолкованию». «Для того чтобы быть взаимно полезными,—утверждает ученый,—участники коммуникации должны «разговаривать на разных языках».' Текст, апеллирующий к его переводу на иной язык и творческому истолкованию, трактуется ученым как содержательно открытый и многозначный: он является «не только пассивным вместилищем <...> смыслов», но и «смысловым генератором»².

С учетом приведенных суждений М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана правомерно сказать, что текст как феномен культуры в его наиболее полной и яркой явленности — это ответственное речевое действие, способное и призванное «работать» (функционировать) далеко за пределами времени и места его возникновения, а потому тщательно продуманное и отшлифованное его создателем. Это —непреходяще значимый сгусток речемыслительного опыта, квинтэссенция языка в действии, своего рода памятник одной из высказываний. В древнеегипетском стихотворении «Прославление писцов», переведенном А. Ахматовой, о «писаниях» говорится как о наследстве предков, которое подобно пирамидам: «Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,/Кто повторяет имена писцов,/Чтобы на устах была истина». Одна из вечных тем поэзии (от Горация до Державина и Пушкина) —памятник из слов, воздвигнутый на века.

Принадлежащий гуманитарной сфере текст, апеллируя к его духовно-инициативному восприятию самыми разными людьми, является носителем устойчивых и стабильных, внеситуативно значимых сведений, идей, умонастроений, смыслов — средоточием духовно-практического опыта тех или иных общественных групп и отдельных личностей, щедро одаренных. Наиболее яркие образцы текстов содействуют свободному единению как малых человеческих общностей, так и целых народов и всего человечества. Именно такова их великая миссия в составе культуры.

Текст, рассматриваемый в аспекте культурологическом, далеко не обязательно является связной цепью предложений, на чем настаивают лингвисты. Он может быть предельно кратким («однофразовым»), каковы пословицы, афоризмы, лозунги, и даже однословным, как, например, «Бди!» у Козьмы Пруткова.

Текстам в вышеприведенном их значении противоположна живая речь, бытующая в виде спонтанных и *внутриситуативных* высказываний, которые после себя следов не оставляют. Таково прежде всего разговорное общение, составляющее основу и центр речемыслительной деятельности человека и своего рода фундамент языковой культуры, ее плодоносящую почву. Текстовая же сфера *вторична* по отношению к живой речи и ею неизменно питается. Вместе с тем тексты составляют неотъемлемо важную грань культуры и межличностного общения. Эта форма языка в действии вершит единение людей, лишенных возможности прямого контакта, с глазу на глаз,— будь то современники, удаленные друг от друга в пространстве, или люди, разделенные историческим временем. Именно тексты позволяют потомкам узнать мысли людей предшествующих эпох, именно они осуществляют преемственную связь поколений. Текст, верный своему назначению,— это общекультурная ценность, порой обретающая значимость для всего человечества. Таковы канонические тексты великих религий, прославленные философские сочинения, шедевры искусства.

Границы между собственно текстами и речевыми образованиями нетекстового (сугубо локального, «внутриситуативного») характера нередко оказываются неопределенными, зыбкими, размытыми. В одних случаях высказывание, «рождающееся» с претензией на статус текста, таковым не становится (не полностью осуществленные замыслы литератора, графоманские штудии и т. п.). В других же, напротив, чей-то импровизационный и не предполагающий сохранности речевой акт волей собеседника либо группового адресата обретает свойства текста. Так, меткая фраза, вдруг возникшая в беседе, может стать неоднократно повторяемой и известной многим (подобные речевые образования на французском языке именуются *mots*). Порой внутриситуативные высказывания впоследствии становятся текстами в полной мере, обретая долгую жизнь и широкую известность (устные беседы Сократа, записанные Платоном

и Ксенофонтom; переписка деятелей культуры, обычно публикуемая посмертно).

Рассмотрение текста в ракурсах семиотическом и культурологическом для литературоведения не менее важно и насущно, чем его традиционное, собственно филологическое понимание. Оно позволяет яснее представить природу авторства и полнее осмыслить литературу как феномен межличностного общения.

Универсальное, неотъемлемое свойство текста (рассматриваемого в ракурсе лингвистическом, семиотическом, культурологическом) — это стабильность, неизменяемость, равенство самому себе. Трансформируясь (при доработках, пародийных переизданиях и даже при случайных неточностях воспроизведения), текст многое утрачивает, а то и вовсе перестает существовать как таковой, заменяясь другим текстом (пусть близким первоначальному). Порой тексты, внешне похожие друг на друга, глубоко различны по своей сути. Так, две формулы судебного решения, отличающиеся всего лишь местом знака препинания, диаметрально противоположны по смыслу: «казнить, нельзя помиловать» и «казнить нельзя, помиловать».

Вместе с тем литературные тексты иногда (подобно фольклорным) существуют в разных вариантах, сохраняя, однако, свой композиционно-речевой «костяк». Порой и писатели близких нам эпох допускают и даже считают желательными изменения, которые со временем будут вноситься в их тексты. Так, В.В. Маяковский в предисловии ко второй редакции «Мистерии-буфф» выразил пожелание, чтобы «все играющие, ставящие, читающие, печатающие» это произведение вносили в него изменения, которые сделают его содержание «современным, сегодняшним, сиюминутным»¹.

На протяжении последней четверти века возникла и упрочилась также концепция текста, решительно отвергающая те привычные представления о нем, которые мы обозначили. Ее можно назвать теорией *текста без берегов*, или концепцией сплошной текстуализации реальности. Пальма первенства здесь принадлежит французскому постструктурализму, признанный лидер которого Ж. Деррида недавно говорил: «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. «Нет ничего вне текста» (здесь ученый цитирует себя самого.). Это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, этот стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол, — долингвистическое восприятие — уже само по себе для меня текст»¹. Текстом, как видно, названо здесь решительно все, что воспринято человеком.

Словом «текст» обозначают также общую совокупность наличествующего в объективной реальности. Одному из участников тартуско-московской школы, Р.Д. Тименчику, принадлежит следующая фраза: «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?»² Представление о мире как книге, т. е. тексте, восходит к весьма давнему метафорическому образу. Библейский Моисей назвал мир книгой Бога (Исх. 32, 32—33), о книге жизни неоднократно говорится в «Откровении Иоанна Богослова». Книга как символ бытия присутствует и в художественной литературе, и не только напрямую, но и опосредованно, «подтекстово». Так, герой лермонтовского стихотворения «Пророк» *читает* в «очах людей» «страницы злобы и порока», Однако правомерность перенесения религиозной и художественной символики в сферу научного знания вызывает серьезные сомнения: если какое-нибудь слово значит решительно все, то по сути оно не означает ничего. «Безбрежная текстуализация картины мира имеет свои резоны в философской онтологии (бытие как сотворенное высшей волей и изначально упорядоченное), но вряд ли она плодотворна в сфере частных наук.

Между тем на протяжении последних двух десятилетий понимание текста как не знающего границ внедрилось и в филологию. Свидетельство тому — оригинальные работы Р. Барта, единомышленника и последователя Ж. Деррида. Этот филолог-

эссеист резко противопоставил друг другу художественный текст и художественное произведение, разграничив два рода литературных текстов. Тексты классических (немодернистских) произведений, обладающие смысловой определенностью и воплощающие авторскую позицию, характеризуются им иронически-отчужденно. Классический текст, по Барту, отдает дань лукавству и лицедейству, поскольку мнит себя определенным и цельным, не имея к тому оснований. И — еще резче: жизнь в таком тексте «превращается в тошнотворное месиво расхожих мнений и в удушливый покров, созданный из прописных истин»³. В современных же текстах, утверждает ученый, говорит сам язык. Здесь нет места голосам персонажей и автора; на смену последнему как носителю определенной позиции приходит *Скриптор* (пишущий), появляющийся только в процессе письма и переставший существовать, коль скоро текст уже создан. Подобного рода Текст (с прописной буквы у Барта) устраняет произведение как таковое. Он имеет своей основой не чью-то речь (личностную), а безликое *письмо* игрового характера, способное доставить удовольствие читателю (в том числе и литературоведу): «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который ничем не отягощен: он прогуливается». При этом текст утрачивает такую свою исконную черту, как стабильность и равенство самому себе. Он мыслится как возникающий заново в каждом акте восприятия, как всецело принадлежащий читателю и им творимый без оглядки на волю автора. Для литературоведения, которое не собирается порывать с научными и художественными традициями, подобная перелицовка значения термина «текст» вряд ли приемлема.

Е.Г. Елина, И.А. Книгин ТЕКСТОЛОГИЯ

Текстология (от лат. *textus* — ткань, сплетение; гр. *logos* — слово, понятие) — филологическая дисциплина, изучающая рукописные и печатные тексты художественных, литературно-критических, публицистических и других произведений для их издания и интерпретации. В научный обиход термин «текстология» ввел в конце 1920-х годов Б.В. Томашевский, видевший задачу текстолога в том, чтобы «внятно рассказать, каким способом получается тот текст, который мы читаем, открывая книгу писателя, не им изданную»¹. Текстология рассматривает текст «под углом зрения его истории»². В результате исследования текстолог предлагает научно выверенную аргументацию — при установлении истинного текста, принадлежащего перу данного писателя.

Текстология развивается в содружестве всех филологических дисциплин и не мыслится вне связи с теорией и историей литературы, историей и теорией литературной критики, историей и методологией литературоведения. В работах С.А. Венгерова, Н.К. Пиксанова, П.Н. Беркова, С.А. Рейсера, Б.Я. Бухштаба, В.С. Нечаевой, Д.С. Лихачева, Е.И. Прохорова, А.Л. Гришунина и др. вырисовывается корпус текстологии как *литературоведческой* науки, определен ее понятийно-терминологический аппарат, сформулированы спорные вопросы, связанные с подготовкой изданий разных типов, реконструкцией текста, его различными аспектами: транскрипция, пунктуация, версификационно-членение, разбивка на абзацы, иноязычные вкрапления (нетранслитерированные элементы) и т. д. Так, М.П. Алексеев при подготовке к изданию академического Полного собрания сочинений И.С. Тургенева (в 28 т., М.; Л., 1960—1968) столкнулся с необходимостью особых комментариев к франкоязычным текстам (в частности, ко многим письмам).

Хотя фольклор, древняя литература, литература нового времени имеют свои особенности, которые необходимо учитывать при текстологическом изучении, следует говорить о текстологии как об единой науке. Как считает С.А. Рейсер, «проблематика

ее и основные понятия (автограф, список, черновик, беловик, копия, архетип, вариант и др.), общие методы и приемы (атрибуция, датировка, комментирование, конъектирование, изучение типичных ошибок копииста и др.) — все это позволяет говорить о науке, имеющей общую цель»³.

Применительно к новой литературе важнейшая цель текстолога — установление *основного текста* произведения; его часто также называют *каноническим*, что, по мнению Рейсера, неудобно, так как внушает «неверное представление, будто бы текст можно установить раз и навсегда, т. е. канонизировать» (с. 13). Ведь в, казалось бы, тщательно выверенный текст могут быть в дальнейшем внесены изменения: будут найдены новые автографы, предложены более убедительные *конъектуры* (исправления или расшифровка мест, не подлежащих прочтению, на основании догадки исследователя). На пути к основному тексту важно уяснить *последнюю творческую волю автора*, во многих случаях наиболее полно выраженную в последнем прижизненном издании; однако «механически ставить знак равенства между последним прижизненным и последним творческим изданиями — серьезная ошибка» (с. 17). Выражению творческой воли может препятствовать очень многое (вмешательство цензуры, редакторов, разного рода посредников, собственное равнодушие к переиздающимся текстам и пр.), вообще проблема эта — одна из самых дискуссионных.

В древней же литературе установить основной текст по большей части невозможно, поскольку «почти всегда отсутствует авторская рукопись, а существует сложная генеалогия дошедших и утраченных списков» (с. 4). В древней литературе гораздо чаще, чем в новой, встречаются *анонимные тексты*, *дхата* и здесь немало произведений, вопрос об авторстве которых, или об атрибуции текста, остается открытым.

Текстологические разыскания имеют самое непосредственное отношение к *творческой истории* произведения. Однако одни и те же факты истории текста могут представлять разный интерес для историка литературы, исследующего становление замысла, творческой концепции, и текстолога, готовящего текст к изданию. Всем типам изданий художественных текстов предшествует (должна предшествовать!) кропотливая работа текстологов. Академическое полное собрание сочинений писателя обязательно сопровождается научным аппаратом и включает в себя *варианты*, или *разночтения* («различия текстов... по отношению к принятому за основной» — с. 37), и *редакции* («если вариативность превышает основной текст, перед нами *другая редакция* — с. 37), отрывки и наброски, письма, дневники, записные книжки, разного рода заметки, автографы, альбомные записи, детские опусы, а также раздел *Dubia*, куда входят произведения, приписываемые автору. Массовое издание тех или иных произведений писателя, как правило, печатается на основе текста, подготовленного ранее исследователем-текстологом.

С помощью наиболее авторитетных изданий литературных сочинений читатель имеет уникальную возможность сравнить сохранившиеся варианты произведений самых разных жанров. Так, для наиболее плодотворного изучения рассказа А.П. Чехова «На святках» (1900) имеет смысл сравнить его варианты с окончательной редакцией. Как показали текстологические разыскания (подготовка текста рассказа в академическом Полном собрании сочинений и писем А.П. Чехова в 30 т., 1974—1983 гг., принадлежит АС. Мелковой), писатель внес в текст около тридцати исправлений, большинство из которых вполне объяснимо. Чаще всего работа над словом связана у Чехова со склонностью к лаконизму («Краткость — сестра таланта»). Героиня рассказа Василиса, диктуя письмо, перебирает в памяти события, случившиеся с того времени, как из деревни уехала ее дочь. В раннем варианте читаем: «А сколько за это время было в

деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Два года был голод, были пожары. Какие были длинные зимы!» Из окончательной редакции писатель убирает упоминание о двухлетнем голоде и пожарах. Из раннего варианта не была перенесена в текст подробность, касающаяся жизни Ефимьи и ее мужа-швейцара в городе. При авторедактировании исчезла фраза: «У Андрея Хрисанфыча было только трое детей, но доктор Б.О. Мозель-вейзер всякий раз, проходя внизу по коридору, возмущался и кричал: «Что такое! У тебя, Андрей, тут шестнадцать детей! Я так не желаю! Нет, нет!» Недоговоренность, нарочитое отсутствие детализированных упоминаний оставляют возможность читателям самим «додумать» перечень происшествий. Вместе с тем в ряде мест Чехов, напротив, вписывает слово или фразу в текст. В сбивчивый монолог Ефимьи, прочитавшей первые строки полученного письма, продиктованные матерью (в основном же оно было сочинено Егором), включаются слова «Царица небесная, святые угодники», передающие ее волнение. Воспоминания Ефимьи о жизни в деревне сопровождаются ремаркой: «обливаясь слезами». Душевное состояние женщины, загнанной в угол житейской безысходностью, Чехов подчеркивает еще одной деталью: в раннем варианте говорится, что Ефимья, боясь мужа, «трепетала от его шагов, от взгляда». В окончательной редакции: «трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда». Писатель вносит правку в текст, стремясь придать фразе больший разговорный колорит (было: «Надо было бы послать письмо» — стало: «Надо бы послать письмо»), передать диалектные особенности речи (было: «Может, их и нет» — стало: «Может, их и нету»). В основную часть письма, сочиненную бывшим солдатом Егором по запомнившемуся ему образцу военных письмовников, Чехов вносит дополнительные (по сравнению с сохранившимися черновиками) орфографические ошибки (было: «Военное поприще» — стало: «Военное попрыще»; было: «через себя» — стало: «через себе»; было: «имя общее» — стало: «имя обчшее» и т. д.).

Поскольку между оригиналом произведения и его печатно оформленным видом обязательно существует определенная временная дистанция, текстолог призван максимально учесть так называемую авторскую волю, все существующие варианты текста, сопоставить черновики, тщательно проверить порядок расположения глав, частей, абзацев и слов, расстановку знаков препинания, соотнести прежние и современные нормы орфографии, дать аргументированные пояснения к каждому принятому текстологическому решению. Таким образом, текстолог устанавливает точный текст или сумму текстов, принадлежащих автору, организует эти тексты и сопровождает их необходимыми комментариями.

Весьма существенно менялись представления о текстологии в ходе подготовки академического Полного собрания сочинений А.С. Пушкина (в 17 т., 1937—1949, т. 17—1959 г.). Как свидетельствует В.Э. Вацура, «авторская рукопись рассматривалась теперь как «стенограмма творческого процесса», подлежащая временному развертыванию; задача текстолога заключалась в последовательном восстановлении всех этапов процесса работы писателя над черновой рукописью и установлении соотношений между всем фондом автографов, относящихся к данному произведению; лишь в результате такого анализа, требующего всесторонних знаний биографии, индивидуальных творческих особенностей, литературной среды писателя, устанавливалась последняя редакция произведения и мотивировался выбор источника текста»¹. Распространенное представление о том, что Пушкин творил легко и свободно, не совсем точно. Известные строки: «И мысли в голове волнуются в отваге,/И рифмы легкие навстречу им бегут,/И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,/Минута — и стихи свободно потекут» («Осень») —отражают кульминацию творческого процесса, включающего в себя и вы-

бор нужного слова, и определение ритмического рисунка, и обращение к определенному жанру. Примечательно, что авторедактура романа в стихах «Евгений Онегин» проходила в несколько этапов. Так, в первом отдельном издании начальной главы романа (1825 г.) текст начинался прозаическим предисловием, некоторые строфы сопровождались пространными авторскими примечаниями. В последующих изданиях можно было встретить авторские примечания и к другим главам. В процессе работы над произведением Пушкин убрал целый ряд строф. Вычеркнутые цензурой места частично заменялись многоточиями, а в дальнейшем даже многоточия были запрещены. Появлялись, а потом исчезали эпитафии к главам, упоминания литераторов и политиков, цитаты из известных пушкинским современникам сочинений. Некоторые поправки были связаны с продолжительностью работы над текстом, который создавался более семи лет, и обстоятельствами его появления в печати. Так, четвертая глава была издана вместе с пятой в 1828 г., и ей предшествовало посвящение П.А. Плетневу, затем перенесенное в начало романа. Проблема десятой главы, дошедшей до нас в виде отрывков и черновых набросков, до сего времени не имеет окончательного текстологического решения. Стихотворение «19 октября» (1825) первоначально состояло из восьми строф, которые впоследствии были опущены или же существенно изменены. Ранние варианты связаны с детализацией лицейских воспоминаний («чтоб тридцать мест нас ожидали снова»; «пускай опять Вольховский сядет первый»; «они твердят томительный урок»). В стихотворении «Не пой, красавица, при мне...» не было третьей строфы, но после первой следовала затем отброшенная: «Напоминают мне оне/Кавказа гордые вершины,/Лихих чеченцев на коне/И закубанские равнины». Восьмистишие «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» вначале представляло собой четыре строфы, первая из которых звучала следующим образом: «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла,/Восходят звезды надо мною./Мне грустно и легко — печаль моя светла,/Печаль моя полна тобою». Известны случаи, когда работа над текстом у Пушкина была связана не с заменой отдельных слов или строк, не с появлением новых фрагментов (абзацев, строф, глав), но с обозначением принципиально нового ритмического рисунка (заменой одного стихотворного размера другим) или другой строфики. Так, стихотворение «В начале жизни школу помню я...» было задумано не в терцинах, а в октавах. Авторская правка могла быть связана и с соображениями цензурной дипломатии. Например, четвертая строфа стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» поначалу выглядела так: «И долго буду тем любезен я народу,/Что звуки новые для песен я обрел,/Что вслед Радищеву восславил я свободу/И милосердие воспел». В собраниях сочинений Пушкина после окончательного текста повести «Капитанская дочка» принято печатать так называемую «Пропущенную главу», сохранившуюся лишь в черновой редакции. Данная глава свидетельствует не только о поисках имени главного героя (Гринев в ней называется Буланиным, а Зурин — Гриневым) или об изменении фабулы, но и об уточнении авторской позиции по отношению к результатам пугачевского бунта. Именно в «Пропущенной главе» осталась знаменитая пушкинская формула — определение возможных трагических поворотов отечественной истории: «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные повороты, или молоды, или не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка — полушка, да и своя шейка — копейка». В окончательную же редакцию «Капитанской дочки» вошло лишь первое предложение из этого рассуждения (гл. XIII). Текстолог, готовящий к изданию произведение новой русской литературы, в качестве исходного чаще всего берет текст прижизненного издания. В тех случаях, когда последний прижизненный текст несет в себе

следы редакционных вмешательств или же искалечен Цензурой, был издан в отсутствие автора или подвержен автоцензуре, за основу может приниматься более ранняя редакция текста или его рукопись.

Важной текстологической проблемой остается проблема *авторской воли*, нарушение которой порой бывает вызвано необходимостью представить весь корпус произведений, созданных писателем. Например, известно, что в письме к П.В. Быкову от 15 апр. 1876 г. Ф.М. Достоевский «отрекся» от своих критических выступлений в журнале «Время», но ныне все они входят в собрания сочинений писателя. В комментариях к роману И.С. Тургенева «Отцы и дети», помещенных в Полном собрании сочинений и писем писателя в 30 т. (Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7), названо 13 источников текста. Среди них беловой автограф, хранящийся в Национальной библиотеке (Париж), фотокопия которого имеется в Институте русской литературы РАН (Пушкинский Дом); беловой автограф XII и XIII глав, хранящийся там же; публикация романа в журнале «Русский вестник», а также прижизненные издания романа. Комментатор (А.И. Батюто) указывает, что текст печатается по изданию 1883 г., но в него внесены отдельные исправления в соответствии с другими источниками. А научно обоснованным текстом романа ИА. Гончарова «Обломов», несмотря на наличие нескольких собраний сочинений, претендующих на «академичность», следует признать издание этого произведения в серии «Литературные памятники» (1987). На основании полностью прочитанной рукописи «Обломова», сопоставления абсолютно всех вариантов с текстом существующих прижизненных публикаций, Л.С. Гейро, готовившая роман к серийному изданию, убедительно показала, что основным текстом произведения следует признать отдельное издание 1862 г., а не предыдущие и последующие.

Неотъемлемой частью научного аппарата издания являются *комментарии (примечания)* и *указатели*. Первостепенное требование, предъявляемое к комментарию, С.А. Рейсер определяет так: «...независимо от того, для какой читательской категории комментарий предназначен, он не представляет собой чего-то автономного от текста, а подчинен ему — он должен помочь читателю понять текст. Комментарий — спутник текста» (с. 146). В комментариях читатель обнаруживает справки о месте и времени первой публикации, о перепечатках, о рукописях и их особенностях, получает необходимые сведения о значении произведения в творческом наследии писателя. Несомненно важность текстологического комментария и для восприятия художественного текста. В Полном собрании сочинений М.Ю. Лермонтова (М.; Л., 1936), где комментарии принадлежат Б.М. Эйхенбауму, в связи со стихотворением «Утес» сообщается информация об источниках текста и первой его публикации, дается вариант из чернового автографа («Как однажды тучка золотая/На седом утесе ночевала...»), восстанавливается история создания стихотворения. Адекватной интерпретации лермонтовского стихотворения способствует весь текстологический комментарий. Источник текста может быть более или менее достоверным. Место и время публикации дают представление об обстоятельствах жизни поэта. Работа над текстом в большой мере отражает и психологию писательского творчества.

В Полном собрании стихотворений А.А. Блока, выпущенном в Большой серии «Библиотеки поэта» (1946), примечания к произведениям разделены: в конце первого тома помещены примечания преимущественно справочно-библиографического характера, во втором томе опубликованы важнейшие варианты стихотворений. Для понимания художественного произведения важны и обстоятельства его создания, и время первой публикации, издание или издательство, где впервые увидел свет текст, и сам процесс авторского творчества. Из комментариев В.Н. Орлова читатель узнает, напри-

мер, что стихотворение «О, я хочу безумно жить...» впервые напечатано в газете «Русское слово» 22 марта 1915 г., затем вошло в третье издание «Стихотворений» А. А. Блока, выпущенное в 1921 г. издательством «Алконост». Уточняется датировка первоначального наброска, делается ссылка на блоковскую помету в сохранившейся рукописи стихотворения. Вся эта информация исключительно важна для восстановления истории создания произведения. Однако более глубокому его пониманию способствует знакомство с черновыми вариантами и набросками. В первой строфе принципиальной правке подверглась вторая строка. «Прошедшее увековечить» Блок меняет на: «Все сущее — увековечить». Таким образом как бы увеличивается семантический объем поэтического слова, которому оказывается подвластно не только «прошедшее», но и все существующее в мире. Вторая строфа в черновом варианте включала строку «Но голос бодрый и веселый», вместо которой появилось: «Быть может, юноша веселый». Мысль о будущем читателе воплощается у Блока в образе веселого юноши, которому словно бы принадлежат слова из последней строфы. Третья строфа стихотворения начиналась стихом: «Пусть он живет иным—не это...», который впоследствии обретает совершенно иной смысл: «Простим угрюмство — разве это...». Уточнялся не только психологический портрет лирического героя, мысль поэта концентрировалась на одном, доминантном признаке его художественного мышления, и по сути определялось восприятие его личности и творчества теми, кто, вполне возможно, оказывался слишком далек от переживаний автора. Сравнение белого варианта с черновым позволяет проследить эволюцию мысли Блока, более глубоко вчитаться в окончательный текст произведения.

В существующих изданиях сочинений русских писателей XX столетия *текстологический комментарий* нередко являет собой обширную и глубокую исследовательскую работу прежде всего историко-литературного характера. Так, в примечаниях к роману «Машенька», включенному в собрание сочинений В. В. Набокова (вышло в 1990 г. под редакцией В. В. Ерофеева), не только указывается, что строка «Вос-помня прежних лет романы...» восходит к «Евгению Онегину» Пушкина, но и обращается внимание читателей на отличительные особенности стиля писателя. Говорится о несомненной склонности Набокова к литературным ассоциациям, о том, что «пушкинская» тема в «Машеньке» оказывается ведущей, о многозначности слова «роман» в понимании писателя, о явном сюжетном параллелизме «Машеньки» и «Евгения Онегина». По существу каждое такое примечание представляет собой своеобразное микроисследование, связанное с различными сторонами поэтики.

Текстологи составляют и *реальный комментарий*, необходимый в первую очередь для уточнения как существенных, так и менее значимых с точки зрения длительной исторической перспективы фактов общественного, культурологического, лингвистического, политологического характера. Текстолог должен указать на источники приведенных в произведении цитат и реминисценций, раскрыть особенности аллюзий.

Между первой публикацией литературного произведения и началом текстологических исследований обычно проходит несколько десятилетий. Так, первые публикации практически всех шедевров русской литературной классики XIX в. приходятся именно на это столетие, а их текстологическое изучение и выход в свет научно комментированных изданий связаны с XX веком.

Беспрецедентный характер литературного процесса в Советской России определил и специфику развития той области текстологии, которая занимается изучением текстов, созданных в советское время. Многие произведения этой поры либо не были опубликованы вскоре после их создания, либо после первой публикации были запре-

щены не только для переизданий, но и для выдачи читателям в библиотеках. На рубеже 1980—1990-х годов идет оживленный процесс «возвращения» многих текстов к массовому читателю. К нам приходят произведения, не напечатанные в свое время на родине, но опубликованные за границей (В.В. Набоков, И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, А.М. Ремизов, Е.И. Замятин, М.А. Алданов, В.Е. Максимов, А.И. Солженицын и др.). Ныне изданы те сочинения М.А. Булгакова, А.П. Платонова, А.А. Ахматовой, А.Т. Твардовского, Л.К. Чуковской и ряда других писателей, которые прежде всего в силу идеологических соображений не могли увидеть свет сразу после их создания. Примечательно, что теперь эти произведения аттестуются современной критикой как «задержанные». Тексты публикуются чаще всего на страницах ежемесячного литературно-художественного журнала, причем, как правило, без указания на необходимые источники.

Однако даже произведения с более удачной издательской судьбой, неоднократно публиковавшиеся в Советском Союзе и включенные в собрания сочинений писателей, далеко не всегда оказываются серьезно осмысленными текстологически. С теперешней точки зрения крайне бедные историко-литературный и реальный комментарии представлены в осуществленных наиболее полных собраниях сочинений М. Горького (в 30 т.), В.В. Маяковского (в 13 т.), А.Н. Толстого (в 15 т.), М.А. Шолохова (в 8 т.) и других изданиях классиков советской литературы. Одна из главных причин неполноты текстологических объяснений кроется в сложившихся за годы советской власти историко-литературных идеологически зависимых концепциях биографии и творчества писателя. Можно с полным правом утверждать, что текстологии как науки не существовало вплоть до 1990-х годов по отношению к этим писателям, чьи произведения сами по себе представляли неафишируемый акт гражданского мужества.

В 1980—1990-е годы публикуются бесценные источники для воссоздания подлинной картины литературного процесса: такие, как «Дневники» К.И. Чуковского, дневники И.А. Бунина и М.М. Пришвина, письма М.А. Булгакова, В.Б. Шкловского, Б.Л. Пастернака, переписка Н.Р. Эрдмана, дневники и письма В.А. Каверина, документальные материалы, помещенные в «Ежегодниках Рукописного отдела Пушкинского Дома», в «Альманахе библиофила», в сборниках РГАЛИ «Встречи с прошлым», в альманахах «Минувшее» и «Лица», в ряде других изданий.

Профессия текстолога требует энциклопедических познаний во многих научных областях. Ведь источниками для текстологических комментариев служат не только различные варианты текста и его черновики, но также дневники и переписка писателя и его современников, всевозможные справочно-энциклопедические издания, архивные документы и музейные экспонаты, отклики профессиональной, писательской и читательской критики. Текстолог должен детально представлять эпоху, в которую создавалось произведение, владеть информацией о личных и творческих связях писателя, свободно ориентироваться в особенностях языковой культуры определенного периода.

Качество работы текстолога зависит не только от его научной компетентности, но требует особой настойчивости и целеустремленности. Не случайно текстологов, наряду с библиографами, называют подлинными подвижниками науки. Дочь Л.Н. Толстого, «полномочный комиссар Ясной Поляны», хранитель музея-усадьбы, А.Л. Толстая в 1918 г. вместе с группой энтузиастов готовила для кшгоудательства «Задруга» первое полное собрание сочинений писателя. «В одной из больших зал Музея (Румянцевского.—*Е.Е., И.К.*), где мы меньше всего мешали стуком машинок, нам поставили несколько столов. Музей не отапливался, —вспоминала А.Л. Толстая.— Трубы лопались, как и везде. Мы работали в шубах, валенках, вязаных перчатках, изредка согрелись»

ваясь гимнастическими упражнениями»¹. Неизданные произведения Л.Н. Толстого были уложены в двенадцати желтых ящиках. Забывая про голод и холод, пытаюсь согреться кипятком, нагаянном на сушеной моркови и земляничном листе, группа упорно и плодотворно работала, разбирая рукописи, сопоставляя варианты и черновики. «Брат Сергей и я проверяли дневники,— пишет дочь Толстого.— Сначала он следил по тексту, затем я. Мы привыкли к почерку отца, но все же нам приходилось прочитывать одно и то же бесконечное число раз, находя все новые и новые ошибки. Мы особенно торжествовали, когда находили такие ошибки, как, напр., Банкет Платона, как было напечатано в дневниках издания Черткова, который оказался Биномом Ньютона»¹. Впоследствии эти сверенные, перепечатанные на машинке и отредактированные рукописи послужили источниками многих текстов для 90-томного (Юбилейного) Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого.

Важную роль в работе текстолога играют исследовательская интуиция и литературный вкус. Примечательно, что именно эстетический критерий считал необходимым для текстологических штудий крупнейший специалист по пушкинским рукописям СМ. Бонда.

Образцовыми для филологов оправданно считаются издания, подготовленные в сериях «Библиотека поэта» и «Литературные памятники», отличающиеся тщательностью и полнотой текстологического исследования.

***Н.Д. Тамарченко* ТОЧКА ЗРЕНИЯ**

Термин *точка зрения* (англ.: point of view; фр.: point de vue; нем.: Standpunkt) в современном литературоведении пользуется заметной популярностью. В то же время определения понятия, обозначаемого этим термином, чрезвычайно редки. Мы не находим их в ряде солидных справочников, каковы, например, «Краткая литературная энциклопедия» (КЛЭ; 1962—1978), «Литературный энциклопедический словарь» (ЛЭС; 1987), «Словарь литературоведческих терминов» (М., 1974) и трехтомный фишеровский словарь «Литература» (Frankfurt am Main, 1996). Даже в специальном современном словаре терминов нарратологии сказано лишь, что «point of view» — один из терминов, которые «представляют нарративные ситуации» и обозначают «перцептуальную и концептуальную позицию»¹, т. е. указаны функции термина, но не объяснено его содержание. А в таких специальных работах, как широко известная книга Б.А. Успенского «Поэтика композиции» (1970) и пособие Б.О. Кормана «Изучение текста художественного произведения» (1972), читателю предлагаются развернутые и проиллюстрированные большим количеством примеров классификации «точек зрения», но само понятие все же не определяется. В первой из них есть только попутное уточнение: «...различные точки зрения, т. е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание)»², а во второй значение термина так же попутно разъясняется с помощью слов «положение», «отношение», «позиция»³. Конечно, следует учесть, что интересующий нас термин иногда заменяется термином *перспектива*⁴.

С одной стороны, понятие «точки зрения» имеет истоки в истории самого искусства, в частности словесного — в рефлексии художников и писателей и в художественной критике; в этом смысле оно весьма традиционно и характерно для многих национальных культур. Вряд ли правомерно связывать его исключительно с высказываниями Г. Джеймса, как это часто делается. В своем эссе «Искусство прозы» (1884) и в предисловиях к произведениям, обсуждая вопросы о соотношении романа с живописью и изображении мира через восприятие персонажа, писатель учитывал опыт Флобера и Мопассана¹. В немецком литературоведении приводятся аналогичные суждения

О. Людвига и Ф. Шпиль-гагена². Русская художественная традиция в этом отношении, видимо, мало изучена, но можно вспомнить понятие «фокус», которым пользовался Л.Н. Толстой (см. запись в дневнике от 7 июля 1857 г.).

С другой стороны, именно в качестве научного термина «точка зрения» — явление XX в., вызванное к жизни отчасти реакцией на небывалое сближение словесных форм с изобразительными, — в кино и в таких литературных *жанрах*, как роман-монтаж; отчасти же — исключительным и имеющим глубокие причины интересом к архаике и формам средневекового искусства в их противоположности искусству нового времени. На первом пути находились филологические исследования, в той или иной степени связанные с авангардистскими тенденциями, направленные на изучение «техники повествования». Такова, очевидно, «новая критика», в рамках которой по отношению к нашей проблеме выделяют книгу П. Лаббока «Искусство романа» (1921), а затем «Словарь мировой литературы» Дж. Шипли (1943). Другое — философско-культурологическое — направление представлено удивительно близкими в основных идеях статьями Х. Ортеги-и-Гассета «О точке зрения в искусстве» (1924) и П.А. Флоренского «Обратная перспектива» (1919), а также разделом о «теории кругозора и окружения» в работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920—1924).

Оба направления могли иметь общий источник — в «формальном» европейском искусствознании рубежа XIX—XX вв. Например, в книге Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств» (1915) было сказано, что каждый художник «находит определенные «оптические» возможности», что «видение имеет свою историю, и обнаружение этих «оптических слоев» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств». А в качестве вывода из уже проведенного исследования определенного этапа этой истории ученый сформулировал мысль об «отречении от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира»¹, что почти буквально совпадает с суждениями Ортеги-и-Гассета.

Оба эти направления учитывались в нашем литературоведении 1960—1970-х годов. В упомянутой книге Б.А. Успенского необходимость их сближения и взаимодействия, без которого продуктивная разработка понятия вряд ли возможна, была уже вполне осознана. Отсюда и выдвижение ученым — в качестве итогового и ключевого — вопроса о границах художественного *произведения* и о точках зрения, внутренней и внешней, по отношению к этим границам³. Понятно, что это различие имеет принципиальное значение и связано с проблемами «*автор и герой*», «*автор и читатель*». Отношения этих «субъектов», очевидно, организованы или даже «запрограммированы» определенным устройством *текста*; но в то же время они не могут быть сведены к тем или иным особенностям этого устройства. *Рамка*, например, лишь обозначает границу произведения, создаваемую «тотальной реакцией автора на героя» (М.М. Бахтин), а также реакцией читателя на героя и автора, но не является этой границей. Способы обозначения границ произведения в тексте часто смешиваются с моментами художественного *завершения*, а именно — когда не учитывается введенная М.М. Бахтиным категория «внезаходимости» автора.

Один из исследователей остроумно заметил, что Евгений Онегин для своего создателя, с одной стороны, — реальный человек, который не мог отличить ямба от хоря; с другой — такое же создание творческого воображения, как и онегинская строфа, — по каковой причине этот *персонаж* и говорит исключительно ямбами, с хорями их нигде не смешивая⁵. Перед нами именно различие внутренней и внешней точек зрения по отношению к границам произведения: извне его виден текст; чтобы увидеть изо-

браженную в произведении действительность в качестве «реальной жизни», нужно стать на точку зрения одного из персонажей. Вопрос о «рамке» к этой ситуации, как видно, прямого отношения не имеет. Но автор находится вне жизни героя не только в том смысле, что он пребывает в ином пространстве и времени; у этих двух субъектов совершенно разного рода активность. Автор — «эстетически деятельный субъект» (М.М. Бахтин), результат его деятельности — художественное произведение; действия же героя имеют определенные жизненные цели и результаты. Так, в знаменитом романе Дефо отнюдь не автор строит дом или лодку; равно как герой, занимаясь этим, не подозревает о существовании художественного произведения, в котором он находится,— по мнению автора и читателя.

Отсюда понятно, что «положение», «отношение», «позиция» субъекта внутри изображенного мира и вне его имеют глубоко различный смысл, а следовательно, и термин «точка зрения» не может быть использован в этих двух случаях *в одном и том же значении*. Между тем немногие известные определения нашего понятия, как правило, либо игнорируют это различие, либо не включают его осмысление в сами формулировки.

Лаббок и Шипли полагали, что точка зрения — «отношение рассказчика к повествованию»¹. В статье словаря «Современное зарубежное литературоведение» сказано, что точка зрения «описывает «способ существования» (mode of existence) произведения как самодостаточной структуры, автономной по отношению к действительности и к личности писателя»². Во-первых, мы узнаем отсюда не то, чем является «точка зрения», а то, что предмет, который она «описывает»,—автономная и самодостаточная структура. Во-вторых, произведение представляет собой такую структуру исключительно с внешней по отношению к нему точки зрения, но отнюдь не с точки зрения персонажа. Означает ли пренебрежение к этому различию, что в данном случае любая точка зрения отождествляется с позицией автора-творца? Наоборот. Утверждение, что «отчуждаясь в языке, произведение как бы «представляет себя» читателю», варьирует известные тезисы Р. Барта о «смерти автора» и полной обезличенности «письма».

Примером полярно противоположного хода мысли можно считать определение, которое дает Б.О. Корман: «Точка зрения — зафиксированное отношение между *субъектом сознания* и объектом сознания»⁴. Здесь, конечно, никакой «самодеятельности» объекта, в том числе и персонажа, не предполагается: он не только связан с субъектом «зафиксированным» отношением, но и как будто заведомо лишен сознания. Определение сформулировано так, что оно, на первый взгляд, одинаково пригодно для описания ситуаций вне- и внутрина-ходимости (*автор — герой и герой — герой* или *автор — мир и герой — мир*), для характеристики отношения «субъекта» к предмету (например, в *описании*) и отношения его к другому субъекту (например, в *диалоге*). В основе этого подхода —идея полного подчинения созданного создателю: «субъектность» всех внутренних точек зрения лишь «опосредует» сознание автора-творца, «инобытием» которого считается все произведение¹.

Наконец, Ю.М. Лотман, указывая, что понятие «точки зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и в кино, определяет его как «отношение системы к своему субъекту», причем под «субъектом системы» подразумевается «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста»². Опять-таки как будто приравниваются, с одной стороны, произведение в целом и сознание автора-творца; с другой стороны,—часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира. Этому, однако, противоречат предшествующие замечания о том, что «любой композиционный прием становится

смыслоразличительным, если включен в противопоставление контрастной системе». И далее: «...«точка зрения» становится осязаемым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)»³. Эти замечания явно учитывают различие между субъектом-автором, чье «сознание» выражается «противопоставлениями», и такими субъектами, чья точка зрения представляет собой (в авторском кругозоре) «композиционный прием». Но в самом цитированном определении системы и ее субъекта они не отразились.

Высказанные соображения объясняют наш выбор в качестве наиболее адекватного следующего определения «точки зрения»: «Позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования»⁴.

Для того чтобы несколько уточнить и дополнить это определение, сравним классификации точек зрения в работах Б.А. Успенского и Б.О. Кормана. Первый различает «идеологическую оценку», «фразеологическую характеристику», «перспективу» (пространственно-временную позицию) и «субъективность/объективность описания» (точку зрения в плане психологии). Второй дифференцирует «прямооценочную» и «косвенно-оценочную», временную и пространственную точки зрения, совсем не выделяя «план психологии». Это различие, видимо, соотносится с трактовкой у Б. О. Кормана сознания персонажа в качестве «формы авторского сознания». Полное же совпадение в одном пункте — вычленении фразеологической точки зрения — объясняется скорее всего одинаковым стремлением опираться на объективные, т. е. в первую очередь языковые, особенности текста.

Итак, точка зрения в литературном произведении — положение «наблюдателя» (*повествователя, рассказчика, персонажа*) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора.

Различные варианты точек зрения органически взаимосвязаны (ср. гл. 5 в кн. Б.А. Успенского), но в каждом отдельном случае может быть акцентирован один из них. Фраза, сообщающая о том, что когда герой остановился и стал смотреть на окна, то в одном из них «увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой» (А.С. Пушкин. «Пиковая дама»), в первую очередь фиксирует положение наблюдателя в пространстве. Оно обуславливает и границы «кадра», и характер объяснения увиденного (т. е. «план психологии»). Но предположительность тона связана еще и с тем, что перед нами — первое из таких наблюдений героя, т. е. с временным планом. Если же учесть традиционность ситуации (далее последуют обмен взглядами и переписка), то понятно будет присутствие в ней с самого начала и оценочного момента. Акцент на него перенесен в следующей фразе: «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Принято считать, что оценка доминирует в лирической поэзии. Но она всегда сопряжена здесь с пространственно-временными моментами: «Опять, как в годы золотые...» (А. Блока. «Россия») или «В какие дебри и метели/Я уносил твоё тепло?» (А. Фет. «Прости! во мгле воспоминанья...»). Для *эпоса* и *драмы* существенно пересечение точек зрения и оценок разных субъектов в диалоге, а в прозе последних двух веков — внутри отдельного высказывания, формально принадлежащего одному субъекту: «Этот лекарский сын не только не робел, но даже отвечал отрывисто я неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое» (классический пример *несобст-*

венно-прямой речи, приведенный М.М. Бахтиным в работе «Слово в романе»).

Наконец, в литературе XIX—XX вв. вопрос о субъективности точки зрения и оценок наблюдателя связывается с принципиальной неадекватностью внешнего подхода к чужому «я». Возьмем, например, следующую фразу: «...взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе впечатление нескромного вопроса и мог бы показаться дерзким, если б не был так равнодушно спокоен» (М.Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»). Здесь заметно стремление отказаться от слишком поверхностной, чисто внешней точки зрения и основанных на ней поспешных выводов, учитывая возможную внутреннюю точку зрения другого: речь идет об отношении самого объекта наблюдения к тому, что его рассматривают, да и об его собственной точке зрения на наблюдателя (еще последнего она оказывается внешней).

Дифференциация точек зрения позволяет выделить в тексте субъектные «слои» или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом (что очень важно для изучения *лирики*) или отдельных его фрагментов. К примеру, фраза «Не то, чтобы он был так труслив и забит, совсем даже напротив, но...» (Ф.М. Достоевский. «Преступление и наказание») свидетельствует о присутствии в речи повествователя точки зрения читателя. Каждая из композиционных форм речи {повествование, диалог и т. п.} предполагает доминирование точки зрения определенного типа, а закономерная смена этих форм создает единую смысловую перспективу. Очевидно, что в описаниях преобладают разновидности пространственной точки зрения (показательное исключение — исторический роман), а повествование, наоборот, использует преимущественно точки зрения временные; в *характеристике* же особенно важна может быть психологическая точка зрения.

Изучение присутствующих в художественном тексте точек зрения в связи с их носителями — изображающими и говорящими субъектами — и их группировкой в рамках определенных *композиционно-речевых форм* (*композиционных форм речи*) — важнейшая предпосылка достаточно обоснованного систематического анализа *композиции* литературных произведений. В особенности это относится к литературе XIX—XX вв., где остро стоит вопрос о неизбежной зависимости «картины мира» от своеобразия воспринимающего сознания и о необходимости взаимокорректировки точек зрения разных субъектов для создания более объективного и адекватного образа действительности.

О.А. Клинг. ТРОПЫ

Почти у каждого слова есть свое значение. Однако нередко мы употребляем слова не в их собственном, а в переносном смысле. Это происходит и в повседневной жизни (солнце *встает*; дождь *стучит* по крыше), а в литературных произведениях встречается еще чаще. Так, уже в начальных стихах пушкинского «19 октября» (1825) «Роняет лес багряный свой убор,/Сребрит мороз увянувшее поле» — из девяти языковых единиц лишь три предстают в прямом значении. Не случайно А.А. Потебня считал: «...поэзия есть всегда иносказание»¹. Ученый различал иносказательность «в обширном смысле слова», куда он включал проблему поэтического образа, и в «тесном смысле» — как «переносность (метафоричность)»². Слова, употребленные в переносном значении, и называются *тропами* (от гр. *tropos* — поворот, оборот речи).

Учение о тропах сложилось в античной поэтике и риторике³. Еще Аристотель разделял слова на общеупотребительные и редкие, в том числе «переносные». Последние он называл *метафорами*: «это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии»⁴. Позднее в науке о литературе

каждый вид тропов (метафоры — у Аристотеля) получил свое название (о чем и пойдет речь ниже). Однако и в античной стилистике, и в современном литературоведении подчеркивается устоявшееся свойство тропов — приглушать, а порой и разрушать основное значение слова. Как подчеркивал Б. В. Томашевский, «обыкновенно за счет этого разрушения прямого значения в восприятии выступают его вторичные признаки»¹. В.П. Григорьев указывает на происходящие в тропах «преобразования языка, заключающиеся в переносе традиционного наименования в иную предметную область»². В.И. Корольков писал в связи с тропами о «"необычном" (с точки зрения античных теоретиков) семасиологически двупланном употреблении слова, при котором его звучание реализует одновременно два значения — иносказательное и буквальное»³.

Тропы могут рассматриваться как форма присутствия автора в тексте, как «явные способы моделирования мира»⁴. Их свойства изучаются в разделе теоретической поэтики, который Б.В. Томашевский и В.М. Жирмунский называли поэтической семантикой⁵. Иногда тропы относят к средствам малой изобразительности. Д.С. Лихачев рассматривает их в рамках «поэтики литературных средств»⁶.

Среди теоретиков литературы нет единодушия в том, что относится к тропам. Все признают в качестве тропов *метафору* и *метонимию*. Другие разновидности тропов — даже такие традиционные, как *эпитет*, *сравнение*, *синекдоха*, *перифраз* (иногда пишут — *перифраза*), — ставятся под сомнение. Нет единодушия относительно *лицетворения*, *символа*, *аллегии*, *оксюморона* (встречается другое написание — *оксиморон*). К тропам относят также *иронию* (речь идет о риторико-стили-стическом приеме, а не об эстетической категории).

Следует сразу обратить внимание на грань между словесным и метасловесным уровнем образности. Так, символ выступает как явление, близкое метафоре («Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явления духовного или душевного типа по сходству», — считал В.М. Жирмунский, приводя пример: *роза* и *крест*¹) и как «универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями — образа художественного, с одной стороны, и знака и аллегии — с другой» (С.С. Аверинцев). Вслед за А.Ф. Лосевым ученый считает, что символ «есть образ, взятый в аспекте своей знаковоTM, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»¹.

Важен, однако, тезис А.А. Потебни о «совмещении тропов». Ученый видел в «делении поэтической иносказательности <...> сильное отвлечение» и предупреждал: «конкретные случаи могут представлять совмещение многих тропов...»².

Теперь обратимся к самому распространенному виду тропов — *метафоре* (от гр. *metaphora* — перенос). «...Слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство», — писал Аристотель³. Подытоживая наблюдения над метафорой еще с аристотелевских времен, Д. П. Муравьев подчеркивает: в ней происходит «перенесение одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой по принципу сходства в каком-либо отношении или по принципу контраста»⁴. Новым здесь является акцент, сделанный не только на сходстве (как вслед за Аристотелем у Томашевского, Жирмунского и др.), но и на контрасте («*Пожар метели* белокрылой...» у А. Блока).

По существу метафора — это *сравнение*, но в ней отсутствуют и лишь подразумеваются привычные в таких уподоблениях союзы «как», «словно», «как будто». «*Как соломинкой, пьешь* мою душу» — начинается со сравнения стихотворение А.А. Ахматовой. У О.Э. Мандельштама происходит трансформация сравнения в метафору: «*Соломка* звонкая, *соломинка* сухая, /*Всю смерть* ты *выпилаж* сделала нежней...»

Стихотворение «Соломинка» посвящено Саломее Андронниковой. С именем героини связано рождение тропа, который становится *развернутой метафорой* и которому затем возвращается основное, не побочное значение: «Сломалась милая соломка неживая,/не Саломея, нет, соломинка скорей». В метафоре, как и в сравнении, совмещаются два или несколько семантических планов, но на их основе возникает, в отличие от двучленного сравнения, единый, нерасторжимый образ.

Поэтическая метафора одноприродна с метафорой *языковой* и в то же время отличается от нее, в основном, своей экспрессивностью, новизной. Стертой, общеупотребительной метафоре «холодное сердце» В.М. Жирмунский противопоставлял «метафорический неологизм» Блока «*снеэтое сердце*»⁵. (Метафора — один из устойчивых способов обновления языка.) Еще Аристотель отмечал: «всего важнее — быть искусным в метафорах».

Авторы «риторик» и позднейшие исследователи дополнили классификацию метафор, предложенную в «Поэтике» Аристотеля. В основном выделяются два типа метафор. В первом случае «явления неодушевленного мира»², «предметы и явления мертвой природы»³ уподоблены чувствам и свойствам человека, живого мира вообще. Так, общепоэтической является метафора «*говор вод*» в стихотворении Е. Баратынского «Деревня» (1828). Ей сродни олицетворение природных сил у раннего Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814), где можно видеть многие литературные приемы предшественников, в том числе Карамзина и Жуковского:

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях,
И тихая луна, как лебедь величавый,¹
Плывет в серебристых облаках.

У Ф. Тютчева в «Весенних водах» (1830) «воды... весной шумят — /Бегут и будят сонный брет,/Бегут и блещут и гласят...». В этом стихотворении использованы метафоры, воспринимающиеся ныне как стертые. Тютчевские ручьи гласят: «Весна идет, весна идет,/Мы молодой весны гонцы,/Она нас выслала вперед!»

Таких олицетворяющих метафор много у Фета с его темой природы, к примеру: «Сбирались умирать последние цветы/И ждали с грустью дыхания мороза...». Их много почти у любого поэта. Меняется конкретный способ создания тропа, суть же его остается прежней. Часто олицетворяющие метафоры создают цепь. Такая метафора называется *развернутой*, как, например, в стихотворении Б.Л. Пастернака «Гроза моментальная навек»: «А затем прощалось лето/С полустанком. Снявши шапку,/Сто слепящих фотографий/Ночью снял на память тром./Мерзла кисть сирени. В это/Время он, нарвав охапку/Молний, с поля ими трафил/Озарить управский дом».

Это отождествление природы и человека называется *антропоморфизмом*.

Во втором случае создание метафоры происходит прямо противоположным образом: природные явления, «признаки внешнего мира»⁴ переносятся на человека, на явления душевной жизни. Томашевский писал о замене «явлений порядка нравственного и психического — явлениями порядка физического»¹. Даже слово «душа» восходит к слову «дыхание»². «Так беспомощно грудь *холодела*...» — переносит на синоним «души» — «грудь» — физическое свойство Ахматова («Песня последней встречи», 1911). Сходная метафора применительно к «груди» была у В. Жуковского в стихотво-

рении «Невыразимое» (1819): «*Спирается* в груди болезненное чувство». Метафоры овеществляющие реже, чем антропоморфические, но встречаются почти у всех поэтов. «*Догорая, теплится* любовь...» — у Н. Некрасова. «Его язвительные *рѣчь/Вливали* в душу хладный яд...» — у Пушкина в «Демоне». «*Тают в душе* многолетние боли, / Точно звезды пролетающий след» — происходит классическое перенесение значения словосочетания «таянье снега» на процессы душевной жизни в стихотворении А. Белого «Подражание Вл. Соловьеву» (1902). У него же читаем: «И веков *струевой водопад*...». Наконец, у Пастернака в стихотворении «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» герой «...*таянье* Андоров вольет в поцелуй...». Нередко два типа образования метафоры соседствуют друг с другом. Это происходит в процитированном произведении Пастернака: «Глаза ему *тонны туманов слезят*. / Оя застлан. Он кажется мамонтом». Метафорический образ «плачущего сада» — один из важнейших мотивов Пастернака. Здесь слезам уподобляются «*тонны туманов*». Еще один пример «амбивалентной» по своему происхождению метафоры — «*Горят электричеством луны/На выгнутых длинных стеблях*...» в стихотворении В. Брюсова «Сумерки».

Возможна другая классификация метафор. Но не это главное. Укажем лишь на то, что практически любая часть речи может стать метафорой. Как видно из примеров, приведенных выше, бывают метафоры-прилагательные: «*побледневшие* звезды» (В. Брюсов), метафоры-глаголы: «День *обессилел*, и запад багровый / Гордо смежил огневые глаза» (В. Брюсов); «...ветер давно *прошумел/Ви промчался* надо мною...» (Ф. Сологуб), которые в основном являются олицетворениями; метафоры-существительные: «*безвыходность* горя», «*безглаголь-ность* покоя» (К. Бальмонт). Можно привести примеры метафоры-причастия, причастного оборота: «*из облаков кивающие* перья» (М. Цветаева).

Но во всех случаях общим является, как подчеркивал Потебня, «иносказательность в тесном смысле слова, переносность (метафоричность), когда образ и значение относятся к далеким друг от друга порядкам явлений, каковы, например, внешняя природа и личная жизнь»¹. При этом Потебня разграничивал метафоричность «как всегдашнее свойство языка» («переводить мы можем только с метафоры на метафору») и «появление метафоры в смысле сознания разнородности образа и значения», которое стало началом «исчезновения мифа»². В мифологическом сознании действительно *туча есть гора, солнце — колесо, гром — стук колесницы*, «и другое объяснение этих явлений не существует»³.

С разрушением мифологии и возникала в античной литературе метафора. О.М. Фрейденберг связывала это не с исчезновением веры в мифы, а с тем, «что в самом образе, отражающем структуру человеческого познания, раздвинулись границы между тем, что образ хотел передать, и способами его передачи»⁴. Образ эволюционировал от понятия «подражания» (мимесис), понимаемого как конкретное подражание, к «иллюзорному отображению реальных явлений <...> Образ перестает гнаться за точностью передаваемого, но ставит во главу угла интерпретационный смысл», что «объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов — метафору»⁵. Античная метафора отличается от современной. Фрейденберг это показала на примере метафоры *железная воля*, в Древней Греции она была возможна «только в том случае, если бы «воля» и «железо» <...> были синонимами». Здесь обязательно присутствовало «компаративное "как"». Тем не менее исследовательница подчеркивала близость античной метафоры к нашей: «Поэтическое иносказание, снимая «как», шло к высшему интегралу смыслов и бесконечно углубляло содержание...»⁶

Не случайно вопрос о метафоре (и тропах в целом) волнует не только теорети-

ков литературы. Так, Ф. Ницше в основе постижения внешнего мира видел бесконечный процесс метафоризации — «смелые метафоры». На вопрос: «Что такое истина?» — он отвечал: «Движущая толпа метафор, метонимий, антопоморфизмов, — короче, сумма человеческих отношений...»⁷

В отличие от Ницше, Ортега-и-Гассет считал, что метафора — ключ к познанию мира: «...все огромное здание Вселенной покоится на крохотном тельце метафоры»¹. Другой философ, Э. Кассирер, видел в метафорическом способе мышления моделирующую роль в познании мира.

Этот вывод можно распространить и на другие виды тропов. В основе *метонимии* (от гр. *metonymia*, буквально — переименование), как и метафоры, лежит иносказание, но обусловленное не сходством, а смежностью. Становление метонимии тоже восходит к античности. Заметим сразу, что Жирмунский и Томашевский не сводили метонимию к любому перенесению по смежности. Жирмунский главным в «метонимических отношениях» видел «не простую, случайную смежность, а какое-то логическое единство, какой-то элемент объединения — целого и части, общего и частного»³. Томашевский подчеркивал, что «между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т. е. самые предметы или явления, обозначаемые прямым и переносным значениями, находятся в причинной или иной объективной связи»⁴.

Приведем примеры *языковой* метонимии: *выпить стакан, купить бутылку*. Сложнее с метонимией поэтической. В блоковском стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» читаем: «...белое *платье пело* в луче». В образе девушки проступает Лик Божьей Матери⁵, и метонимия подчеркивает многозначность образа. Не случайно Жирмунский видел в метонимии «перенесение значения, основанного на логических связях и значениях»⁶.

В пушкинской строчке «Для берегов отчизны дальной...» Жирмунский считал берег метонимией: часть заменяет целое — «страну». Сходный пример из Пушкина: «Сюда по новым им *волнам/Все флаги* в гости будут к нам...», где «флаги» — иносказательный образ кораблей и даже государств, а «волны» замещают море. Жирмунский полагал, что такое понимание метонимии сближает ее с синекдохой. Ведь *синекдоха* (от гр. *synekdoche*, буквально — соотнесенность) основана на «отношениях количества: большее вместо меньшего или, наоборот, меньшее вместо большего»⁷. Но Жирмунский (как и Томашевский) считал синекдоху лишь разновидностью метонимии («частный случай») и предлагал этим термином «не пользоваться»¹. Потъбня, однако, рассматривал синекдоху наряду с метафорой и метонимией как особый вид поэтической иносказательности. Одновременно он расширительно, на метасловесном уровне, трактовал синекдоху, когда писал о «художественной типичности (синекдохичности) образа»².

Метонимию можно подвести под более широкое понятие *перифраза* (от гр. *periphrasis* — пересказ, т. е. замена прямого обозначения описательным оборотом, указанием на признаки предмета). Перифраз может быть и *метонимическим* («победитель при Аустерлице» вместо прямого указания — Наполеон), и *метафорическим* (не птица, а «крылатое племя»). Метонимический перифраз широко используется в художественной речи, например, у О. Мандельштама: «Нет, не луна, а светлый циферблат...»; «Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого...».

В литературоведении предпринимались попытки выделить два типа поэтов — метафорических и метонимических. Так, Жирмунский считал: «Блок — поэт метафоры». Приверженность к метафоре он называл «стилистической доминантой» романти-

ков и символистов³. У Блока и у Брюсова исследователь видел «страсть» к катахрезе (от гр. *katach-resis* — злоупотребление). В это понятие «античная риторика объединила различные случаи <...> внутренне противоречивых образов»⁴. М.Л. Гаспаров относит к *катахрезе* метафору, «не ощущаемую как стилистический прием, т. е. или слишком привычную («ножка стула», «красные чернила»), или, чаще, слишком непривычную, ощущаемую как недостаток (обычно при многоступенчатой метафоре: «сквозь щупальца мирового империализма красной нитью проходит волна...» — пародическая катахреза у В.В. Маяковского)»⁵.

У Блока же катахреза, по наблюдению Жирмунского,—признак «иррационального поэтического стиха»⁶: «Над бездонным провалом в вечность/Задыхаясь, летит рысак...». Как писал ученый, «поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи <...> он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса как художественного приема...»⁷.

В.М. Жирмунский возводил в целом метафору к *символу* (от гр. *symbolon* — знак, опознавательная примета), метонимию — к *эмблеме* (от гр. *emblemata* — рельефное украшение). В современном литературоведении существует тенденция считать эмблему разновидностью метафоры². Нам кажется, однако, верным замечание Жирмунского: «Если символ означает нечто по принципу сходства и, следовательно, относится к области метафоры — будь то роза как символ девушки или другой традиционный образ, то эмблема основана не на сходстве, а именно на условном, традиционном употреблении». В качестве примера эмблемы Жирмунский приводит строки А. Фета: «Кому венец — богине ль красоты/Иль в зеркале ее изображенью?», комментируя их следующим образом: «Здесь «венец» употребляется в смысле преимущества, превосходства, которое в традиции обозначается актом венчания, венчанием лаврами, венчанием на престол и т. д. Между венцом и преимуществом, превосходством нет никакого признака сходства. Это не символ, а эмблематический признак»³.

Конечно, деление поэтов на метафорических и метонимических очень условно, относительно. Укажем на очевидный факт: у Блока, «поэта метафоры», много выразительных метонимий (один пример приведен выше: «...белое платье пело в луче»).

Р. Якобсон в русле общей полемики футуристов с акмеистами (в том числе с Жирмунским) называл поэтом метафор В. Маяковского — своего любимого (если не считать В. Хлебникова) автора. «В стихах Маяковского метафора, заостря символистскую традицию, становится», по мнению Якобсона, «главной чертой»⁴. В связи с Пастернаком, названным, напротив, поэтом метонимий, Якобсон писал: «Место мастера метафоры было занято — и поэт нашел для себя место мастера метонимии»; в стихах Пастернака — «система метонимий, а не метафор»⁵. Якобсон приводит пример из Пастернака: «Я — сновиденье о войне». Но и примеры пастернаковских метафор, причем развернутых, можно бесконечно умножать.

Обратимся к другому распространенному виду тропов — *эпитету* (от гр. *epitheton*, буквально—приложенное). Не найти художника слова без эпитетов. Очень много их у А. Фета, которого Брюсов называл поэтом прилагательных. Так, в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...», представляющем собой одно безглагольное предложение, почти все существительные имеют эпитеты: «робкое дыханье», «сонный ручей», «свет ночной», «дымные тучки». Эпитет, т. е. поэтическое определение, нужно отличать от определения *логического*, основные функции которого состоят в том, «чтобы выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми

оно отличается»¹. В зависимости от контекста одно и то же прилагательное может быть либо эпитетом, либо логическим определением: например, деревянная кровать в перечне товаров предметов мебели, выставленных на продажу,— логическое определение, а как естественная часть интерьера русской избы, где вся мебель деревянная,— эпитет. Отличая, вслед за Томашевским, поэтическое определение от логического, В.С. Баевский подчеркивает: «Эпитет либо выделяет в предмете одно из его свойств («гордый конь»), либо — как метафорический эпитет —переносит на него свойства другого предмета («живой след»)»². Целый ряд теоретиков, в том числе Жирмунский, рассматривали эпитет как разновидность метафоры. И действительно, порой грань между эпитетом и метафорой можно провести достаточно условно. Так, в начале первой части пушкинского «Медного всадника» читаем: «Над *омраченным* Петроградом/Дышал ноябрь *осенним* хладом». Или у С. Есенина эпитет вырастает из метафоры: «Вот оно, *глупое* счастье/С *белыми* окнами в сад!/По пруду *лебедям* красным/Плавают *тихий* закат».

Для фольклора характерны устойчивые, *постоянные эпитеты*. Не случайно Лермонтов в «Песне про... купца Калашникова» с их помощью имитировал жанр народной песни: «солнце *красное*», «тучки *синие*», «удалой боец», «брови *черные*», «грудь *широкая*» и т. д.

«Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением», — так начинается классическая работа А.Н. Веселовского «Из истории эпитета». Далее ученый подчеркивал синтетическое начало в этом виде тропа: «За иным эпитетом <...> лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля...» Веселовский давал такое определение разбираемого нами способа создания образности: «Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета»³.

Ученый разделял эпитеты на *тавтологические* (солнце *красное*, белый свет) и *пояснительные* (зеленое поле). В свою очередь в последних различал *эпитет-метафору* (черная тоска, мертвая тишина) и *эпитет синкретический* (острое слово, глухая ночь).

Любопытно наблюдение Веселовского: «эпитеты холодеют...»¹. Ученый имел в виду свойство эпитетов, впрочем, как и других видов тропов, утрачивать свою новизну и экспрессивность.

Однако если Веселовский полагал, что эпитет подготовлен метафорой, то Фрейденберг видела в античной литературе совсем иную связь: «метафора как понятийная форма подготавливается в эпитете». И далее в работе «Образ и понятие» такое развитие мысли: «...в античности не всякий образ может вызвать соответствующий эпитет и не всякий образ может получить функцию эпитета. Как и в метафоре и в сравнении, и тут необходимо тождество семантических двух членов — определяющего и определяемого».

Р. Якобсон вспоминал: «...присутствуя при споре филологов о том, какие определения в поэзии можно рассматривать как эпитеты, Владимир Маяковский вдруг заявил, что для него в поэзии "все эпитет"»³.

Думается, выход из этого противоречия намечен Потебней, писавшим: «...качество тропов изменчиво...»⁴. На примере образа *горючее сердце* ученый показал, как словосочетание предстает метонимией, затем становится метафорой (*горючесть* сердца), наконец — синекдохой. «Для поэтического мышления в тесном смысле слова

троп есть всегда скачок от образа к значению»⁵ —таков вывод Потебни.

В.М. Жирмунский считал и *психологический параллелизм* разновидностью метафоры. По его мнению, первыми заметили это явление в народной поэзии Гёте и Шамиссо. Однако ввел термин «психологический параллелизм» в научный обиход А.Н. Веселовский. Современные теоретики считают, что у Веселовского речь идет о мифологическом сознании. И действительно, Веселовский размышлял о более архаичном типе образности, чем, к примеру, метафорический, возникший (как полагали Потебня и Фрейденберг) после распада мифологического сознания. Веселовский подчеркивал: под психологическим параллелизмом понимается не «*отождествление*» человеческой жизни с природного», не *сравнение*, в котором предполагается осознание «раздельности сравниваемых предметов», а «*сопоставление по признаку действия, движения*». Веселовский приводил пример из украинского фольклора: «дерево хилится, дерево кланяется». Затем «древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение *молния — птица* (здесь и далее курсив мой.— О.К.), *человек — дерево* сменились сравнениями: *молния, как птица, человек, что дерево*»¹. Чем больше человек познавал себя и окружающий мир, тем заметнее ослабевала идея параллелизма. Человек освобождался от «космической связи, в которой он сам исчезал как часть необъятного, неизменного целого <...> Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала идее особенности»². Дальнейшее развитие образности шло другими путями. Как пишет Веселовский, «в центре каждого комплекса параллелей <...> стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа...»³.

Тем не менее в латентном состоянии психологический параллелизм остался в последующем литературном развитии. «Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема...»⁴

И действительно, в поэзии XIX в. (Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет), XX в. (Пастернак, Цветаева, Ахматова) природа очеловечивается, а человек, фазы его жизни рассматриваются согласно традиции натурфилософской поэзии в круговороте природы. Другое дело, что человек теперь лишь мечтает о былом соединении с природой, а потому еще более трансформируется психологический параллелизм. Например, давняя традиция — сближать увядание природы и угасание человека. Но вот как необычно разрешается тема осени в стихотворении Ахматовой «Три осени» (1943): «И первая — праздничный беспорядок/Вчерашнему лету назло...» Следующая пора: «Приходит вторая, бесстрашна, как совесть,/Мрачна, как воздушный налет». И наконец вступает в права «третья осень»: «...кончается драма,/И это не третья осень, а смерть».

Р. Якобсон в статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты», ссылаясь на Д. Хопкинса, пришел к выводу: вся техническая сторона поэзии сводится к принципу параллелизма. Обратим внимание: в процитированных стихах Ахматовой наряду с *последовательным параллелизмом* (Р. Якобсон), который можно еще назвать *метафорической параллелью* (А.Н. Веселовский), много *сравнений*. Как близкие способы поэтической образности, они соприкасаются, но при этом не совпадают. Не случайно вслед за Веселовским Якобсон призывал различать их¹.

Выше отмечалось, что в *сравнении* (лат. comparatio) одно явление или признак уподобляется другому. В отличие от метафоры, в сравнении обычно есть союз «как» (или «будто», «словно»). Правда, он может опускаться и обозначаться с помощью ти-

ре. Этот принцип реализован, например, в стихотворении В. Брюсова эпохи декадентства «Предчувствие» (1894): «Моя любовь — *палыщий полдень Явы*,/Кяк. сон разлит смертельный аромат,/Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат,/Здесь по стволам свиваются удавы». Впрочем, и в этом небольшом фрагменте текста сосуществуют полное и пропущенное сравнения, метафоры.

Древнерусской литературе были присущи отличные от нашего времени средства малой изобразительности, к примеру, иные, особенные сравнения. Некоторые из них соотносятся с поздней античностью и европейским средневековьем. Д.С. Лихачев на первое место ставил *метафоры-символы*. «Весь мир был полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл», — подчеркивал ученый связь с христианской символикой. «Природа — это второе откровение, второе писание»². Так, *зима* символизирует собою время, предшествующее крещению Христа, осень — канун Страшного суда и т. д. В этом отношении символы абстрактны и «прямо противоположны основным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т. д., основанным на уподоблении <...> на живом и непосредственном восприятии мира»³.

«Исчезнувшим тропом», не учтенным школьными учебниками по теории литературы, называет Д.С. Лихачев *стилистическую симметрию*, когда «об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды <...> Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами»⁴. Ученый приводит пример из псалма: «*Разд1 лишия себЬ ризу мою и о ризу мою меташя жрБья*». Лихачев акцентировал внимание на несходстве стилистической симметрии с психологическим параллелизмом.

В отличие от литературы нового времени в древнерусской мало сравнений, основанных на зрительном сходстве. «Они касаются внутренней сущности сравниваемых объектов по преимуществу»¹. Так, в «Похвальном слове» Сергию Радонежскому только в одном фрагменте текста дается тридцать четыре сравнения святого. «Он — *светило пресветлое; цвет прекрасный; звезда незаходимая; луч, тайно сияющий...*»² Но нет ни одного сравнения, основанного на внешнем сходстве.

Еще один вид образности древнерусской литературы — *нестилиза-ционные подражания*, отголоски которых, со ссылкой на В.В. Виноградова, Лихачев отмечает и у раннего Пушкина (речь идет у Виноградова³ о первой строфе «Воспоминаний в Царском Селе»).

В заключение отметим еще два обстоятельства. Наличие, точнее обилие, тропов, к примеру метафор, само по себе еще не является признаком высокой художественности, «достоинством поэтического стиля»⁴. В.М. Жирмунский указывал на пушкинское «Я вас любил; любовь еще, быть может...» (где есть лишь одна метафора — «угасла») как на образец неметафорического стиля.

Тропы — это свойство не только поэзии, но и *прозы*. Вспомним описание бурана из «Капитанской дочки» Пушкина: «*Ветер завыл, сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло*». Далее Пушкин, ведя повествование от лица главного героя Петруши Гринева, будто извиняется за метафоричность своей прозы, за прием олицетворения: «Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался *одушевленным...*» Почти через сто лет А. Белый обращается в своей прозе к поэтической иносказательности безо всякой оглядки. Иносказательность становится *стилевой доминантой* его прозы: «Квартирой отчетливо просунулся во мне внешний мир,—то есть то, что от меня отвалилось и на чем летучились сны, прилипая обоями к укрываемым комнатам; а сквозь них, из углов, пошел ток мрачной жизни...» («Котик Летаев») Здесь что ни слово, то троп. В этом Белый — ученик Гоголя, кото-

рый считал: «Роман, несмотря на то, что в прозе, но может быть поэтическим созданием»⁵.

М.И. Дарвин ФРАГМЕНТ

Понятие *фрагмента* включает в себя по крайней мере два значения: 1) отрывок *литературного произведения* (часть текста), не дошедшего до нас целиком; 2) специфическая *жанровая форма* творчества, характеризующаяся, с одной стороны, внешней «незаконченностью», с другой — качеством художественной целостности и внутренней завершенности.

Свой изначальный смысл понятие «фрагмент» берет от латинского слова *fragmentum*, что означает буквально «обломок», «отрывок», уцелевший остаток чего-то, например какого-либо произведения искусства (живописи, архитектуры, скульптуры и т. п.), отрывок текста. В силу объективных исторических причин большинство произведений искусств древности действительно дошло до нас в виде «обломков» и «отрывков». Однако этот неизбежный и непоправимый «дефект» произведений древности воспринимается не всегда как «ущербность», но как совершенная часть (фрагмент) более совершенного целого (творения), красоты, которую можно домысливать и воображать. Например, знаменитая статуя Афродиты (Венеры Милосской) с отбитыми руками не представляется нам какой-то неполноценной или, тем паче, «уродливой» фигурой женщины. Есть свое обаяние в этой неполноте, соединяющей в себе «утраченную» гармонию и совершенство, время и вечность. Как писал А. Фет:

И целомудренно и смело, До чресл сияя наготой, Цветет божественное тело Неувядающей красой.

(«Венера Милосская»)

Итак, понятие фрагмента прочно закрепилось за отрывками текстов, составляющих довольно внушительный фонд так называемой литературы древности. В какой-то степени фрагментарен текст Библии, фрагментарны элегии Архилоха, стихотворения Анакреона:

...бросился я

в ночь со скалы Левкадской

И безвольно ношусь В волнах седых, Пьяный от жаркой страсти.

(Пер. В. Вересаева)

Неполнота и фрагментарность сохранившейся для читателей-потомков литературы античного времени, раннего и позднего средневековья способствовали появлению множества разнообразных *мистификаций*. В европейской литературе послеантичного периода возникали многочисленные Анакреонтейи, представлявшие различные, нередко и очень далекие друг от друга как по количеству, так и по составу переводы произведений древнегреческого поэта. Каждый переводчик претендовал на право открытия «истинного» Анакреона. В описании «Жизни Анакреона Тийского» русский поэт Н. Львов, объясняя читателю происхождение количества переведенных им од, советовал на то, что «во многих изданиях Анакреона напечатано под [сим] именем сумнительное число од Анакреоновых более переведенного мною, но как многие спорят о подлинности оных по некоторым наречиям Анакреону не свойственным и таланта его недостойным, то я не захотел на щет славы его сделать брюхатую книгу»¹. Количество стихотворений, атрибутируемых обычно какому-либо классическому древности, не всегда было субъективно-произвольным. Иногда оно соответствовало каким-то общепринятым источникам и представлениям. «Анакреонтейя» А. Этьена, изданная в 1554 г. по рукописям X—XI вв., включала в себя 96 стихотворных текстов и фрагментов. В дру-

гих изданиях число стихотворений сборника варьировалось, но все же было близким к этому числу. В статье Н.Ф. Остолопова о лирической поэзии, в частности, говорилось: «К сожалению, большая часть греческих лирических творений не достигла до наших времен <...> Мы имеем не более двенадцати стихов от всех произведений Сафо»¹. В связи с этим можно указать на такое небезынтересное совпадение. Двенадцать стихотворных переводов («подражаний древним») К.Н. Батюшкова было напечатано в статье С.С. Уварова «О греческой антологии» (СПб., 1820), столько же «подражаний древним» было помещено Пушкиным в качестве стихотворного раздела в его первом поэтическом сборнике 1826 г. Можно допустить, что и Батюшков, и Пушкин в какой-то степени были спровоцированы «сведениями» словаря Остолопова. Важно и то обстоятельство, что оформлявшееся в пушкинскую эпоху понятие *антологической лирики*, антологического стихотворения (произведения, отличавшегося «характером античности») предполагало прежде всего некоторый определенный поэтический контекст. Каждое отдельное стихотворное произведение естественным образом воспринималось как некий «отрывок» из подразумеваемой поэтической «картины древности». Не случайно, видимо, для большей убедительности подделки Макферсона (песни Оссиана) были названы не иначе, как «Фрагменты древней поэзии, собранные в горах Шотландии».

Фрагмент как *самостоятельный жанр* получает распространение и теоретическое обоснование в эпоху *романтизма*. «Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала»², — писал Ф. Шлегель. Упрочение фрагмента как жанра связано с художественным воплощением представлений романтиков о мировом универсуме и всеобщей взаимосвязанности явлений как «частичек» бытия, о свободе творчества и близости художника к жизненной правде. Характерный пример — творчество Новалиса. Все свои произведения Новалис предназначал для одной грандиозной книги, своего рода новой Библии в стихах и прозе, причем прозе как научного, так и художественного содержания. Поэтому у Новалиса нет законченных произведений. В пятой главе романа «Генрих фон Офтердинген» в пещере отшельника Генрих листает рукописные книги: «...его любопытство сильно волновали короткие строки стихов, надписи, отдельные отрывки, изящная живопись, как бы слово, явленное где-то во плоти, подспорье для читательской фантазии». Генрих не понимает языка, на котором написана книга, однако, всматриваясь в рисунки, он вдруг распознает самого себя «среди других обликов». Новалис тонко улавливает поэтический дух средневековой романо-германской поэтической миниатюры, которая выступает в рукописи не в роли простой иллюстрации, но слова, «явленного во плоти». С точки зрения Новалиса, в совершенных произведениях искусства живопись и текст сочетаются как различные проявления творческого Слова. Подобное совершенное произведение и попадает на глаза Генриху Офтердингену. Отшельник объясняет юноше, что книга написана на провансальском языке. «Это роман, и описывается в нем чудесная судьба поэта, а также в разных отношениях представлено и прославлено поэтическое искусство». Перед Генрихом возникает книга как апофеоз поэзии. Такой книгой должен был стать сам роман «Генрих фон Офтердинген». Внутри романа возникают сложные отношения между вымыслом и жизнью. Генрих не может подражать в своей жизни роману, содержание которого остается для него тайной: провансальский язык, язык поэзии ему еще не доступен. «Его судьба не повторяет романа, не задана и не предсказана, а разве что предвосхищена многообразием поэтического вымысла, включающего в себя и отдельную человеческую жизнь среди разных своих отношений»¹. Провансальский роман — тайна для Генриха еще и потому,

что конец его отсутствует. Этим обстоятельством predetermined судьба самого романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», который также не дописан до конца.

Таким образом, роман Новалиса представляет собой своеобразный *жанр фрагмента*, незаконченность которого являлась частью эстетической установки автора. В то же время его можно считать целостным произведением, в котором есть все необходимое для его восприятия читателем. Как жанр фрагмент самодостаточен. По мнению Ф. Шле-геля, фрагмент, словно маленькое произведение искусства, «должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»².

Однако подлинную свою жизнь фрагмент обретает лишь тогда, когда он входит в контекст целого. Об этом на примере романтической поэмы убедительно писал В.М. Жирмунский. «При лирически-фрагментарной композиционной технике, возведенной в художественный принцип уже Байроном, легко можно было обособить отдельную драматическую сцену или лирически окрашенный описательный отрывок из какого-то более обширного предполагаемого целого, очертания которого должны были быть достаточно привычны для всякого читателя романтической поэмы. Композиционная форма «отрывка» позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном»³.

В художественной форме литературного фрагмента, стало быть, наиболее адекватно воплощается идея бесконечности и разнообразия мира и в то же время предельно обостряется восприятие этого мира как «неполного», что побуждает читателя творчески «восстанавливать» связи части и целого. Фрагмент пассивно отражает стихийность бытия и воспринимается как принципиально недоконченная (открытая) стилистическая конструкция: «поп *finito*». В стихотворении Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...» последний стих фактически оборван: «Стоит широко дуб над важными гробами/Колебясь и шумя...» В сознании читателя возникает образ вечности и глубины жизни, таинственной связи явлений, недоступной человеку как смертному существу. Подобная отрывочность (фрагментарность) литературных произведений, а также связанная с этой отрывочностью «неполнота» высказывания, недоговоренность особенно присущи лирике как литературному роду. Принцип лирики «как можно короче и как можно полней» нередко находит свое наиболее адекватное воплощение именно в жанре фрагмента. В книге стихов Б. Пастернака «Поверх барьеров» было напечатано стихотворение с цензурными купюрами:

Осень. Отвыкли от молний. Идут слепые дожди. Осень. Поезда переполнены —
Дайте пройти! — Всё позади.

Выброшенное четверостишие было заменено точками как эквивалентом утраченного смысла. Однако впоследствии автор не смог (или не захотел?) восстановить купюры и приведенный текст навсегда стал фрагментом, сохранив свою эстетическую самостоятельность и значимость в составе художественного целого книги стихов Б. Пастернака.

Фрагментарность (в широком смысле) лирических произведений в немалой степени способствует их объединению поэтами в целостные художественные ансамбли: «Цветы зла» Ш. Бодлера, «Тайны ремесла» А. Ахматовой и др. Феномен *циклизации* состоит в том, что объединение отдельных самостоятельных произведений дает не просто их сумму, но качественно иное объединение: порождает новую художественную целостность. После выхода в свет книги стихов «Сумерки» в 1842 г. Е.А. Баратынский писал П.А. Плетневу: «Не откажись написать мне в нескольких строках твое мнение о моей книжонке, хотя все пьесы были уже напечатаны, собранные вместе, они

должны живее выражать общее направление, общий тон поэта»¹.

Понятие литературного фрагмента соседствует с понятием художественной миниатюры, *малого жанра* вообще, например, *эссе* или *афоризм*. Ярким примером могут служить содержательно незамкнутые и стилистически совершенные афоризмы и фрагменты Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», «Опавшие листья» В.В. Розанова или «Фрагменты апокрифического Евангелия» Х.Л. Борхеса. Очевидно, в каком-то смысле фрагментами могут считаться и некоторые *твердые формы* восточной поэзии, например японские *танка* или *хокку*. Особая философская глубина миниатюры достигается сочетанием отрывочности высказывания с ощущением целостности бытия, органической связанности всего со всем:

С ветки на ветку Тихо сбегает капли... Дождик весенний!

(М. Басе. Хокку. Пер. В.Н. Марковой)

Однако по-своему фрагментарными могут быть и крупные жанры различных литературных родов: поэмы, повести, романы, а также такие художественные образования, как стихотворные и прозаические циклы, сборники и книги. К их числу относятся, например, роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра», «Русские ночи» В.Ф. Одоевского, романы М. Пруста, «сборные» книги Х.Л. Борхеса, роман А.И. Солженицына «В круге первом».

Фрагментарность, состоящая в том, что в произведении соединяются элементы реальности, в обычном представлении разительно отдаленные друг от друга, тесно переплетается здесь с *монтажным* принципом композиции и нередко связана со спонтанностью художественной рефлексии, обращенной на самого субъекта творчества.

Фрагмент — признанный жанр и форма творчества в искусстве слова XX века.

Л.В. Чернец ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У любого литературного произведения есть своя творческая история (известная или неизвестная читателю). В создании произведения: от замысла к воплощению — читатель участвует опосредованно, как *адресат* творчества. Ведь «высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание <...> исключительно велика»¹. В современном литературоведении утвердилось положение о диалогичности литературного творчества вообще, независимо от того, насколько данный писатель озабочен судьбой своего детища, насколько конкретно он представляет себе своего будущего читателя. «<...> Теория, согласно которой художественное самовыражение по природе своей монологично, основана на мистификации,—полагает М. Науман, выражая господствующую точку зрения.— Коммуникативный характер письма отнюдь не результат волевого решения автора. Чем бы оно (письмо) ни было для автора (дьявольски серьезным делом, интенсивнейшим напряжением, самоосуществлением, обретением собственного я, смыслом бытия, удовольствием, шуткой, хобби и т. д.), оно представляет собой деятельность, которая уже благодаря своей цели (создание произведения) приобретает структуру, направленную на установление коммуникативных связей»².

Но вот произведение завершено. Оно издано или распространяется в рукописи. Теперь не от воображаемого, но от *реального* читателя зависит, будет ли оно вообще иметь историю своего *функционирования* или нет. По подсчетам французского социолога, «существует постоянный исторический отсев, заставляющий кануть в Лету 80 % литературной продукции в следующий год и 99% литературной продукции в каждое двадцатилетие»³. В этом раскладе наиболее долговечными оказываются — суммарно

— не художественные книги, а словари, справочники, учебники, хранящие насущную информацию, которую необходимо передавать от поколения к поколению. Но Это — суммарно.

Читательские судьбы произведения (если они так или иначе состоялись) таят в себе немало загадок и парадоксов. За громким успехом может скоро последовать равнодушие (как случилось, например, с нашумевшим в 1860-е годы романом «Подводный камень» М.В. Авдеева — «специалиста по бракоразводным делам»¹; или в наши дни с романом А.Н. Рыбакова «Дети Арбата» — одной из первых ласточек художественного разоблачения сталинщины). Казалось бы, прочно забытые сочинения вновь пользуются широким спросом (историческая проза Е.А. Салиаса, Вс. С. Соловьева, Д.Л. Мордовцева, в изобилии предлагаемая российскому читателю 1990-х годов). Недооцененные современниками новаторские вещи впоследствии обретают статус *классики* («Повести Белкина» Пушкина, «Красное и черное» Стендаля). Книги, адресованные взрослым, переходят в детское чтение («Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, «Алые паруса» АС. Грина). Критики выводят различные, порой противоположные, идеи из одного текста (это в особенности характерно для XIX—XX вв.: Ш. Сент-Бёв — один из немногих защитников Г. Флобера, привлеченного к суду за «Госпожу Бовари», якобы оскорбившую общественную мораль; М.А. Антонович, Д.И. Писарев, Н.Н. Страхов об «Отцах и детях» И.С. Тургенева). Рецензенты дружно разносят автора, но публика жадно читает и перечитывает хулимое («Обрыв» ИА Гончарова, рассказы М.М. Зощенко), выстраивается в очередь за театральными билетами («Дни Турбиных» М.А. Булгакова в МХАТе после премьеры в 1926 г.). Писатель — подобно портному, шьющему новое платье из старых, но добротных лоскутов, — с успехом использует «бывшие в употреблении» сюжеты, лица, детали, вплетает в свой текст *цитаты*, расцвечивает его *стилизациями* (тенденция, сближающая традиционализм и модернизм XX в., рассчитанный на литературных гурманов: «Улисс» Дж. Джойса, «Лолита» В.В. Набокова). Пишутся — и в шутку и всерьез — продолжения известных чужих произведений, в особенности незавершенных или имеющих открытый финал («Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Разговор в стихах» Е.П. Ростопчиной, «Египетские ночи» В. Брюсова)².

Пестрый калейдоскоп этих и подобных фактов, свидетельствующих о «работе» произведений, их вовлеченности в художественную жизнь общества, — конечно, лишь надводная, доступная взгляду, малая часть айсберга читательских сопереживаний и соразмышлений. Но и она огромна и привлекает внимание не только литературоведов. *Ното legens* — предмет заботы целого ряда наук: социологии, психологии, книго- и библиотековедения, педагогики, библиотерапии (часть психотерапии) и др.¹. Вопросы художественного восприятия, функционирования произведений можно считать областью пограничной, междисциплинарной, где данные наук взаимодополняют друг друга и необходим комплексный подход². Но каждая наука при изучении совокупного читателя преследует *свои* цели и использует *свои* методы. Познавательным центром литературоведческого исследования остается *само произведение* — заключенные в нем возможности *воздействия*, его *потенциал восприятия*, о котором можно судить по высказываниям читателей (понимаемым широко: от реплики до критического разбора). Понятие *воздействие* и *восприятие* дополняют друг друга; согласно немецкой рецептивной эстетике 1970—1990-х годов, «теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателей»³. С одной стороны, высказывания читателей — проверка авторской программы воздействия; с другой — в них всегда обнаруживается некий «*избыток*, определяемый дружеством»⁴, вследствие

самовыражения читателя (реципиента), ищущего в произведении ответ на *свои* вопросы, не пассивного приемника авторского «сообщения». Классическое произведение, выдержавшее испытание временем, в отраженном свете многочисленных читательских высказываний как бы наращивает свой потенциал восприятия (оказывающийся, таким образом, шире авторского замысла, программы воздействия). Как сказал поэт:

Только после того, как они пройдут долгий,
долгий путь, Странствуя сотни лег, будут не раз
отвергнуты, После того, как разные наслоения:
пробужденная любовь, радость, мысли,
Надежды, желанья, стремления,
размышления, победы мириад читателей Оденут их, охватят и покроют
инкрустациями веков и веков — Только тогда эти стихи сделают все, на что
они способны.

(Уитмен У "Много, много времени спустя"

Пер. А Старостина)

Своеобразие, даже парадоксальность литературоведческого исследования судеб произведений в том, что в фокусе внимания здесь — художественное *восприятие*, объективированное в читательских высказываниях, с их неизбежной *субъективностью*, которая отнюдь не оценивается как некая помеха, «шум» в канале коммуникации. Признание активной роли читателя, каждый раз участвующего в порождении смысла произведения, объединяет различные направления в литературоведении, органично тяготеющие к данной проблематике (отечественную *психологическую* школу во главе с А.А. Потебней; М.М. Бахтина и его последователей, развивших, в русле *герменевтической* традиции, концепцию творчества как диалога; немецкую рецептивную эстетику и др.). А.Г. Горнфельд (ученик А.А. Потебни), выдвинувший в 1912 г. задачу «изучения судьбы произведений после их создания», написания их «биографий», связывал эти биографии прежде всего с «творчеством воспринимающих»: «Завершенное, отрешенное от творца, оно (произведение.—Л. Ч.) свободно от его воздействия, оно стало игрищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И, как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»¹.

И в то же время *не читатель как таковой* интересуется литературоведение: в конечном счете высказывания о произведении соотносятся с его структурой, с воплощенной в ней —но никогда не исчерпывающей ее! —программой авторского воздействия. Так в объективной многозначности художественного изображения открываются новые перспективы, возможности прочтения, неожиданные смысловые грани и повороты; так творчество (или все-таки сотворчество?) читателей дополняет, домысливает то, что — сознательно или подсознательно — не договорено автором. В результате герменевтических усилий совокупного читателя произведение «растет» в своем содержании, для новых поколений оно почти неотделимо от толкований, ставших общекультурным достоянием. «Если бы мы и в самом деле могли полностью восстановить восприятие «Гамлета» современной Шекспиру публикой, мы лишь обеднили бы значение трагедии»¹.

Таким образом, высказывания читателей в литературоведческом исследовании

оказываются как бы системой зеркал, отражающей, преломляющей художественные миры. Иначе обстоит дело в других, смежных науках: здесь само произведение выступает в роли зеркала, в котором читатель видит, узнает—или не узнает—себя. Здесь художественная литература — *средство* для постижения, формирования личности читателя, характеристики той или иной категории читателей. «...Социологов, психологов, книговедов в первую очередь занимает *человек* с книгой в руках, его запросы, интересы, потребности; филолога влечет к себе *книга* в руках человека, внутренние «готовности» произведения к воздействию на читателя». Так, внимание основателя специальной науки *библиопсихологии* Н.А. Рубакина при изучении детского чтения направлено на особенности возрастной психологии, мотивирующие тот или иной выбор книг: «Сделать из ребенка читателя — значит заинтересовать его чтением. А для этого необходимо: присмотреться к его индивидуальности, узнать во всех деталях его склад ума, темперамент, характер, особенности обстановки, в которой он живет, и т. д., выяснив, что же именно ему *уже интересно* в данную минуту, найти подходящую книгу...». Рубакин сравнивает книгу с фортепиано, а читателя—с пианистом, часто плохим, у которого многие клавиши, т. е. слова, не звучат; у юного читателя они *еще* не звучат. Между тем именно на этих немых для детей клавишах им предлагают играть многие хрестоматии, где преобладают «описания какого-нибудь сада, двора, времен года, вырванные, как мелкий и малопонятный осколок, из цельной, прекрасной картины; вместо интересного сюжета, дающего впечатление художественной иллюзии, для детей остаются здесь одни безжизненные детали неизвестного им целого...»³. Учителя-словесники иногда оказываются перед дилеммой: что важнее — их прекрасный предмет, русская классика во всей ее сложности, или лепка юных душ? (Совместить обе задачи удастся не всегда.) Известный петербургский учитель Е.Н. Ильин на первый план ставит воспитание и сквозь литературу ищет путь к ученику: «... учебная роль художественной книги — нравственно (!) помочь школьнику средствами искусства»; «...только такая книга, которая зацепила, нужна и прочитывается»¹. Хороший предметник не обязательно хороший педагог et vice versa.

Как же объясняются в литературоведении читательские судьбы произведений: шумный, но кратковременный успех одних, устойчивый авторитет классиков — «вечных спутников»², различный интерес к одному сочинению в разных кругах публики? *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*³ — это часто цитируемое изречение римского ритора I — II в. Теренциана Мавра включает в себе лишь часть истины. Ведь восприятие произведения зависит от его *внутренних свойств*, что позволяет опытным издателям, редакторам, книготорговцам — *посредникам* художественной коммуникации — прогнозировать читательский спрос (и учиться на ошибках).

В литературоведении, установилась шкала литературных ценностей — *классика, беллетристика, низовая (массовая) литература*. (Конечно, границы между этими тремя рядами достаточно условны, а внутри каждого из рядов есть своя, также гибкая, иерархия.) По выводам исследователя беллетристики, составляющей самый большой корпус произведений, такая «градация по вертикали» тесно связана с профессионализацией писательского труда и одновременно с расслоением аудитории; в России она возникает «ближе к концу XVIII в.», в Западной Европе — «на рубеже Ренессанса (XV—XVI вв.)»⁵. Время нередко вносит сильные коррективы в определение статуса того или иного сочинения, в литературную репутацию писателя в целом. Так, Н.С. Лесков и А.Ф. Писемский, расцениваемые их современниками приблизительно как равные литературные величины, сегодня воспринимаются по-разному: первый — несомненный классик, второй — скорее верхний уровень беллетристики⁶. У одного

писателя могут быть вещи неравноценные: например, творческая эволюция молодого Тургенева — это «превращение беллетриста в классика» (решающий перелом — повесть «Дневник лишнего человека» 1850 г., где «контуры хорошо знакомого по 40-м годам литературного типа заполняются непривычным и даже парадоксальным, по меркам предшествующей эпохи, содержанием»¹).

При всей пестроте общей картины и многочисленных казусах некое устойчивое соответствие между идейно-художественными ресурсами произведения, мерой эстетического достоинства и спецификой его функционирования все-таки прослеживается. В отличие от классики, обладающей поистине неисчерпаемым потенциалом восприятия, беллетристические сочинения не отличаются высокой художественностью и в той или иной степени грешат заданностью мысли, иллюстративностью, схематизмом изображения (при возможном избытии подробностей, даже натурализме), что, безусловно, облегчает труд их толкования. В целом их *легче* читать, и, если автор поднимает острые, актуальные вопросы, обнаруживает конкретное знание темы, пишет живо и занимательно, благосклонное внимание широкого читателя можно предвидеть. Но автор и теряет публику почти столь же быстро, как находит. Упомянутый выше роман М.В. Авдеева «Подводный камень» (1860), отстаивающий право замужней женщины на свободную любовь, на страсть (название произведения — ее символ), вызвал, по свидетельству мемуариста, «такой литературном торжище слышатся редко» «Федор Петрович» (1866) скужающая помещица, желая «просветить» местного кабатчика (прикинувшегося книголюбом, чтобы войти в доверие), предлагает ему романы; при отборе книг происходит любопытный спор с мужем:

«— Вот еще, пожалуй, «Подводный камень».

— Нет! к чему же, мой друг, «Подводный камень»? Это немного неловко... для их семейного-то быта...

— А как же, по-вашему, их семейный быт должен оставаться в патриархальном состоянии?

— Там другие условия, *mon ami!*..

— Лучше скажите, там больше деспотизма, нежели у нас,— сказала по-французски барыня.

— Я не спорю... Пожалуй, я дам и «Подводный камень»...»

Кто сейчас, кроме специалистов, по истории русской литературы XIX в., знает этот роман?

Разграничивая классику и беллетристику, исследователи указывают также на тяготение последней к «злобе дня», использование шаблонов, идейно-стилевую *вторичность* — в эпоху ярких *индивидуальных стилей*. Важнейший же признак классики — особый «тип отношений со временем, и прежде всего способность диалектически соединять злободневное с непреходящим и универсальным»¹, склонность к философскому осмыслению бытия. По мнению СП. Залыгина, под пером «бытописателя» Ф.М. Решетникова Мармеладовы являли бы собой «ту же нищету, ту же трагедию, но — молчаливую <...> без диспутов и самоизлияний, которым подвержено это семейство, и уж, конечно, без той роли спасительницы мира, которую несет Сонечка» .

Однако беллетристика, быстро утрачивая художественную магию, может по истечении времени вновь привлечь к себе читателя (не только узкого специалиста) в качестве образного свидетельства об эпохе, о господствующих в обществе настроениях, идеях, о приемах литературного письма, очевидно, отвечающих *горизонту ожидания* тогдашней публики. (Для гения, приходящего с *новым словом*, характернее нарушение привычных эстетических норм.) Как правило, пользуются спросом исторические ро-

маны, повести, драмы (разного художественного достоинства), удовлетворяющие потребность публики побольше узнать о прошлом.

Бели грань, отделяющая шедевры от верхнего уровня беллетристики, сплошь и рядом проблематична, то существование литературного *низа* (в XX в. его частые синонимы — *массовая литература, паралитература*, т. е. подобие литературы) — грустный показатель неблагополучия, культурной поляризации общества (не всегда совпадающей с социальной). В России XIX в. был огромный разрыв между кругом чтения народного (крестьянского, мещанского, рабочего) и «образованного» читателя; различны были и каналы распространения книг. Так, в 1880-е годы офени шли в деревню, неся в коробах следующее: «Кроме всем известного «Еруслана Лазаревича», «Бовы», в большом ходу «Арабские сказки» и «Конек-горбунок». Затем идут романы — «Гуак», «Битва русских с кабардинцами», «Параша-сибирячка», «Юрий Милославский». Теперь очень требуется «Князь Серебряный», «Анекдоты Балакирева», о Суворове, о Петре и др. Заканчивается все песенниками, письмовниками, сонниками и гаданием царя Соломона, которого ежегодно расходятся сотни тысяч»³. В этом винегрете (где, кстати, романы М.Н. Загоскина и А.К. Толстого обычно предлагались в адаптированном виде: на то были свои мастера на Хитровом рынке в Москве⁴) преобладала низовая литература. Так, очень популярные «Повесть о приключении аглицкого милорда Георга...» (1782) М. Комарова, «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная астраханка, умирающая на гробе своего супруга» (1840) Н.И. Зряхова заманивали неискушенных читателей любовными авантюрами с историческим антуражем, мелодраматическими страстями, высокопарными речами очень добродетельных или очень порочных персонажей. Начиная с 1850-х годов от «милорда глупого» (Н.А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». Ч. 1) «отохочивали» народного читателя энтузиасты-просветители, несшие в эту аудиторию классику. Практиковалась читка произведений, и реплики слушателей открывали для их учителей «народную душу». Собранные высказывания — ценнейший источник для изучения и читателя, и самих произведений¹.

Низовая литература особенно пышным цветом расцветает в XX в. Сначала на Западе, а сейчас и у нас налаживается целая индустрия развлекательного чтива. Формируются понятия *элитарной* и *массовой* культуры².

Помимо объективных свойств самих произведений, их функционирование зависит, конечно, от многочисленных *субъективных* предпосылок восприятия. Высказанное, закрепленное в какой-то *системе знаков*, т. е. ставшее *текстом* (в семиотическом смысле слова), восприятие переходит в *интерпретацию*. Это всегда *перевод*: «...либо в иную образную систему (деятельность переводчика; графические иллюстрации; сценические и экранные «толкования» литературных произведений; музыкальное или «чтецкое» исполнительство), либо на более «абстрактный язык»³. Литературоведение, естественно, изучает интерпретации в *слове* — понятийные в своей основе (критика читательская и профессиональная) и словесно-образные, художественные (например, повесть «Фауст» Тургенева как одна из версий творения Гёте). Истолкование произведения в целом следует отличать от использования в различных целях в литературном творчестве каких-то его элементов {цитирование, заимствование персонажей, сюжетов, деталей и пр.}, т. е. наиболее явных форм *интертекстуальности*.

Один перевод предполагает возможность другого — не обязательно лучшего или худшего, но *другого*, подчеркивающего в оригинале определенные черты. Интерпретации, собранные вместе (подобно разным переводам с иностранного языка одного стихотворения, например «Ночной песни странника» Гёте, вдохновившей и Лермонтова, и И.Ф. Анненского), высвечивают разные грани смысла, разные — идейные, стиле-

вые — тенденции произведения. Так, в «Отцах и детях» Тургенева М.А. Антонович увидел «желание автора во что бы то ни стало унизить героя, которого он считал своим противником...»¹; Д.И. Писарев — утверждение автором, несмотря на «погрешности зеркала», «свежей силы и неподкупного ума» — в самих крайностях, увлечениях Базарова²; Н.Н. Страхов — за «глубоким аскетизмом» героя и в особенности за его «враждой к искусству» приоритет для автора жизни над теорией: «...хотя Базаров головою выше всех других лиц <...> есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. Что же это такое? Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее не какие-нибудь лица, а та *жизнь*, которая их воодушевляет. Выше Базарова — тот страх, та любовь, те слезы, которые он внушает»³.

По поводу писаревской статьи «Базаров» АИ. Герцен заметил: «В своей односторонности она вернее и замечательнее, чем об ней думали его противники. Верно ли понял Писарев тургеневского Базарова, до этого мне дела нет. Важно то, что он в Базарове узнал *себя* и *своих* и добавил, чего недоставало в книге»⁴. «Добавили» в тургеневский роман себя, свое понимание жизни, идейной и социальной коллизии все три критика, все они ввели обсуждение романа и его главного героя в контекст собственных дорогих им идей. В той или иной степени критика, интерпретация всегда *самовыражение*; в этом — ее односторонность, риск произвола, но в этом же — ее обаяние и сила сотворчества, публицистического призыва.

Художественное изображение вообще побуждает к интерпретации, но в особенности благоприятствует ей многозначность, свойственная *классическим* творениям. А.А Григорьев, рискнувший в 1850 г. предложить читателю «сто двадцатую статью о "Гамлете"», где он оспаривал многие предшествующие трактовки шекспировской трагедии, писал: «История сознания критикою основной мысли «Гамлета» и разъяснения его подробностей сама по себе может быть предметом занимательной и поучительной статьи. В этом поучительном разъяснении сказались постепенные шаги мысли человеческой...»⁵ Сегодня воссоздание истории критических и художественных толкований вершин мировой и русской литературы, анализ этих прочтений в свете *диалогической* концепции творчества — это целая область литературоведения, интенсивно развивающаяся: книги о судьбах книг выходят регулярно¹.

Произведение-долгожитель окружено аурой критической рефлексии. Конечно, не все интерпретации отличаются глубиной и проницательностью, они неравноценны, но это уже другой разговор, новая большая тема. И все же: много полезных знаков — увы, вместе с плевелами! — растет лишь на хорошей почве.

В.И. Тюна ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Понятие *художественности* (как и определение «художественный») служит для указания на специфику искусства, его содержанием является то, что отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики.

Иногда этим понятием пользуются также для оценочной характеристики художественных произведений¹. Впрочем, по мысли И. Канта, во всех иных сферах деятельности «величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа наделила способностью к изящным искусствам, он отличается специфически», что не позволяет говорить о степенях художественности, но лишь о дискутигаутости ее «рубежа», который «не может быть отодвинут»².

Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа. Творчество

художника есть деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу этических отношений между людьми. Художественность является высшей культурной формой эстетического отношения человека к миру, поскольку «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»¹.

Своеобразие эстетического со времен автора первой «Эстетики» (1750) А. Баумгартена выявляется в его противопоставлении логическому. Если логический объект, логический субъект и то или иное логическое отношение между ними могут мыслиться раздельно и сочетаться подобно кубикам, то субъект и объект эстетического отношения являются неслиянными и нераздельными его полюсами. Предмет созерцания оказывается эстетическим объектом только в присутствии эстетического субъекта (математическая задача, например, остается таковой и тогда, когда ее никто не решает). И наоборот, созерцающий становится эстетическим субъектом только перед лицом эстетического объекта. К тому же логическое отношение безадресно (внесоциально), тогда как эстетическое есть чисто социальное отношение, оно неустранимо предполагает солидарный «взгляд из-за плеча», сознательно или бессознательно оглядывается на того, с кем бы субъект мог разделить свое восхищение, умиление, сострадание, насмешку, — на виртуального адресата.

Принципиальная неразъединимость субъекта, объекта и адресата эстетического отношения не снимает, однако, вопроса о его субъективных, объективных, а также интересубъективных предпосылках. Объективной основой эстетического является *целостность* созерцаемого, его полнота и избыточность («ни прибавить, ни убавить»), именуемая часто красотой. Словом «красота» характеризуют по преимуществу внешнюю полноту и избыточность явлений; между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и души (личности). Более того, личность как внутреннее единство духовного «я» есть высшая форма целостности, доступной эстетическому восприятию. По замечанию А.Н. Веселовского, эстетическое отношение к какому-либо предмету, превращая его в эстетический объект, «дает ему известную цельность, как бы личность»².

Субъективную предпосылку эстетического отношения составляет *эмоциональная рефлексия*, способность душевной жизни человека к «переживанию переживания». Влюбленность, веселье, ужас и т. п. — первичные, непосредственные эмоциональные реакции — эстетическими не являются, субъективной стороной эстетического отношения выступает вторичное, опосредованное эстетическим объектом переживание влюбленности, веселья, ужаса и т. д. (Ср. миниатюру М.М. Пришвина «Порядок в душе» из книги «Глаза земли».)

Наконец, в качестве интересубъективной предпосылки эстетического следует указать на его *сообщительность*, эмоциональную «заразительность», или, по словам И. Канта, «субъективную всеобщую сообщаемость способа представления»¹.

Из перечисленных предпосылок эстетического отношения вытекают соответствующие *законы искусства* (законы художественности).

1. Закон *целостности* предполагает внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого. В принципе это означает предельную упорядоченность *формы* произведения относительно его *содержания* как эстетического объекта; в тексте шедевра нет ничего случайного, безразличного, необязательного. Однако история литературы знает и такие неоконченные тексты («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова) или намеренно оборванные автором («отрывок» АС. Пушкина «Осень»), которые являются достаточными объективными предпосылками для возникновения внутренней целостности произведения и полно-

ценного эстетического отношения к нему.

2. Эмоциональная рефлексия как своего рода «механизм» эстетического переживания порождает художественный закон *условности*. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь условно (конвенционально, знаково), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но текстуально опосредованные «переживания переживаний». Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация будет разрушена. В соответствии с законом условности произведение искусства не сводится к тексту, а представляет собой некий конвенциональный *мир*.

3. Закон внутренней *адресованности*, вытекающий из предпосылки общительности эстетического, осознан теорией литературы относительно недавно. Лишь в XX в. становится ясно, что художественное целое, именно «как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе»². Внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественной специфики. Последняя состоит в том, что произведение — в силу своей условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) — заключает в себе уготованную читателю-адресату внутреннюю точку зрения, с которой оно только и открывается во всей своей целостности.

«Искусство, — утверждал А.А. Потебня, — есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства»; содержание художественного произведения «действительно условлено его внутреннею формою, но могло вовсе не входить в расчеты художника», поэтому «сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя...»¹. Эстетическая адресованность художественного целого состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Произведение подразумевает адресата, для которого художественное восприятие станет не разгадкой авторского замысла, но индивидуальным путем к общему смыслу.

Поскольку художественность не сводится к эстетическому отношению, являясь сверх того сотворением новой (художественной) реальности, а также совершенно особой формой знания о жизни, непереводимой в логические понятия науки или философии, постольку в искусстве имеют место еще два закона.

4. Закон *индивидуации* (творческой оригинальности) предполагает, что только нечто поистине уникальное, невозпроизводимое может считаться произведением искусства, а не продуктом ремесленной деятельности. Ф.В. Шеллинг, подобно Канту, полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность»². Оригинальность художественного творения не только служит самовыражением индивидуальной личности художника, но и апеллирует к индивидуальности восприятия, пробуждает и активизирует самобытность читателя, зрителя, слушателя.

5. С другой стороны, закон *генерализации*, трактуемый рядом теоретиков как «закон творческой типизации»³, усматривает в художественности предельную меру обобщения личностного опыта присутствия индивидуального человеческого «я» в мире. По Шеллингу, «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»⁴. «Вы говорите, — писал Л.Н. Толстой Н.Н. Страхову (3 сент. 1892 г.), — что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но ино-

странцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»⁵. Перефразируя строки Дж. Донна, ставшие общеизвестными после романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», можно сказать: не спрашивай, о ком написано литературное произведение, — оно написано и о тебе.

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные (в частности, научные) знания о мире и жизни, однако все они для искусства необязательны и неспецифичны. Собственно же художественное знание, по мысли Б.Л. Пастернака, доверенной романному герою, — это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное», в конечном счете, «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования»¹. Предметом такого знания является специфическая целостность феноменов человеческого бытия: *я-в-мире*, или, говоря современным философским языком, экзистенция — специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности). Всякое «я» уникально и одновременно универсально, «родственно» всем; любая личность является таким я-в-мире. «Чувство себя самого, — писал Пришвин, — это интересно всем, потому что из нас самих состоят "все"»². Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна. Между тем художественная реальность героя — это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Вследствие этого, по словам Гегеля, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок... в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»³. Приобщение к знанию такого рода обогащает наш духовный опыт внутреннего (личностного) присутствия во внешнем мире и составляет своего рода стержень художественного восприятия. Все прочие обобщения, могущие иметь место в произведении искусства (психологические, социальные, политические), входят в состав художественного содержания лишь «в химическом соединении с художественной идеологией»⁴. Этот чисто художественный компонент смысла есть эстетическая генерализация индивидуального: «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира⁵.

Искусство имеет собственные законы, но не знает каких-либо всеобщих рецептов следования этим законам. Ведь истинная художественность, согласно закону индивидуации, единична и невозпроизводима. Поэтому у нее нет никаких доступных описанию постоянных признаков (атрибутов). Окажем, и прозрачная ясность, и, напротив, затрудненность литературной речи могут быть показателями в одном случае гениальности художественного текста, а в другом — его недостаточной художественности. Отсюда распространившееся в XX в. понимание художественности как «эстетической функции», которую якобы может исполнять любой объект при соответствующей установке воспринимающего субъекта: «...для того чтобы возникло художественное произведение, необходимы определенная установка (точка зрения) и определенные требования общества, но сам предмет не обязательно должен чем-то выделяться из массы других («нехудожественных») предметов»¹.

Однако творение, отвечающее всем законам искусства, безразлично к такой установке. Быть произведением «художественным» означает быть — по своей внутренней адресованности — или смешным, или горестным, или воодушевляющим и т. д. Как любая, даже самая яркая индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо типу, так и любое произведение искусства характеризуется тем или иным *моду-*

сом художественности (способом осуществления ее законов). Эта объективно существующая в культуре дифференциация типов художественности подлежит научному анализу и систематизации.

Понятие «модуса» было введено в современное литературоведение Н. Фраем², не разграничивавшим, однако, при этом общеэстетические типы художественности и литературные жанры. Между тем это разграничение, к которому впервые в европейской традиции пришел Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», весьма существенно. Текст бездарной трагедии полноправно принадлежит данному жанру как способу высказывания, но он не принадлежит искусству как способу мышления, поскольку не наделен трагической художественностью. С другой стороны, полноценной трагической художественностью могут обладать и роман, и лирическое стихотворение.

Героика, трагизм, комизм и другие «модальности эстетического сознания»³ теорией литературы нередко сводятся к субъективной стороне художественного содержания: к видам пафоса, идейно-эмоциональной оценки, типам творческой (авторской) эмоциональности¹. Однако с не меньшими основаниями можно вести речь о трагическом, комическом, идиллическом и т. п. типах *ситуаций* или *героев*, или «концепированных» *читателей* (соответствующих эстетических установках воспринимающего сознания). Бахтин говорил о героизации, юморе, трагедийности и комедийности как об «архитектонических формах» эстетического объекта, или «архитектонических заданиях» художественной целостности².

Поскольку произведение искусства является текстуально воплощенным эстетическим отношением в неслиянности и нераздельности его сторон (субъект — объект — адресат), постольку ограничивать его эстетическую характеристику одной из этих граней было бы ошибочно. Модус художественности — это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику: организацию условного времени и условного пространства на базе фундаментального «хронотопа», через «ворота» которого совершается «всякое вступление в сферу смыслов»³, систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй высказывания. Используя термин античной риторики «пафос», Гегель говорил об эстетической модальности художественного целого: «Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце».

Зерно художественности составляет «диада личности и противостоящего ей внешнего мира»⁵. Этим «я-в-мире» обоснована эстетическая позиция автора, экзистенциальная позиция условного героя и ответная эстетическая реакция читателя (зрителя, слушателя). Развертыванием этой универсальной «диады» в уникальную художественную реальность рождается произведение искусства. «Я» и «мир» суть всеобщие полюса человеческого бытия, каждым живущим сопрягаемые в индивидуальную картину своей неповторимой жизни. Развертывание художественной целостности состоит в полагании различного рода многослойных границ, разделяющих и связывающих ее полюса: «Эстетическая культура есть культура границ <...> внешних и внутренних, человека и его мира»¹. Способ такого развертывания — например, героизация, сатиризация, драматизация — и выступает модусом художественности, эстетическим аналогом духовно-практического модуса личностного существования (способа присутствия «я»

в мире).

Дохудожественное мифологическое сознание не знает личности как субъекта самоопределения (стать «я» означает самоопределиться). Открытие и постепенное освоение человеком внутренней стороны бытия: мысли, индивидуальной души-личности и сверхличной одушевленности жизни — приводит к возникновению на почве мифа философии, искусства и религии. Миф — это образная модель миропорядка. Художественное мышление начинается с осознания неполного совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке — судьбы (внешняя граница личности). Восхищенное (эстетическое) отношение вызывают подвиги — исключительные случаи совпадения этих моментов: совмещения внутренней и внешней границ экзистенции. Поэтизация подвигов, воспевание их вершителей-героев как феноменов внешне-внутренней целостности человеческого «я» кладет начало *героике* — древнейшему модусу художественности. Героическое «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое»,² представляет собой некий эстетический принцип смыслопо-рождения, состоящий в совмещении внутренней данности бытия («я») и его внешней заданности {ролевая граница, сопрягающая и размежевывающая личность с миропорядком). В основе своей героический персонаж «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы»³.

Первоначальное отделение эстетического отношения (еще не обретшего свою культурную автономию в искусстве) от морального и политического четко прослеживается в «Слове о полку Игореве». Публицистически осужденный за «непосobie» великому князю киевскому, поход Игоря одновременно наделяется обликом подвига (чего нет в летописных версиях). Мотивировка похода — совпадение личного самоопределения князя с его служением сверхличному «ратному духу»: Игорь «истягну умь крепоспю своею и поостри сердца своего мужествомъ, наплъннися ратнаго духа». Рокковое знамение ясно говорит ему о грядущем неблагополучии, однако герой не вопрошает о судьбе (как трагически повел себя Эдип); внутренне совпадая со своей ролевой границей, он воодушевленно устремляется навстречу ее внешнему осуществлению. Той же природы самозабвенное поведение в бою князя Всеволода и авторское любование этим поведением: «Кая раны дорога, братие, забывъ чти и живота, и града Чрънигова огня злата стола, и своя милья хоти, красныя Глебовны, свычая и обычая!» Все перечисленные ценности миропорядка и частной жизни героя, вытесненные из его кругозора «ратным духом», в момент свершения подвига перестают быть значимыми и для автора: теряют статус границ внутреннего «я». Если, с политической точки зрения, никакое забвение «злата стола» (центр миропорядка) непростительно, то с художественной — оправданно: ведь это не забвение сверхличного ради личного, а «целостное» забвение всего непричастного к самоопределению здесь и теперь в заданных ролевых границах; это жертвенное забвение личностью и себя самой.

Психологическое содержание героического присутствия в мире — гордое самозабвение, или самозабвенная гордость. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. Гоголевский Тарас Бульба нимало не дорожит своей жизнью как отдельной жизнью. Но при этом очень дорожит, казалось бы, малостью — люлькой, видя в ней атрибут праведного («козацкого») миропорядка.

В качестве модуса художественности героика не сводится к жизненному поведению главного героя и авторской оценке его. В совершенном произведении искусства это всеобъемлющая эстетическая ситуация, управляемая единым творческим законом

художественной целостности данного типа. Так, в «Тарасе Бульбе», как и в гомеровой «Илиаде», равно героизирована ратная удаля обеих борющихся сторон (чего еще нет на стадии становления художественности: в былинах и в «Слове о полку Игореве»). В малой эпосе Гоголя даже предательство совершается героически: с решимостью «несокрушимого козака» Андрий меняет прежнюю рыцарскую роль защитника отчизны на новую — рыцарского служения даме («Отчизна моя — ты!») и без остатка вписывает свое «я» в новую ролевую границу. Любить в этом героическом мире — тоже роль. Жена Тараса любит сынов своих поистине героически, самозабвенно олицетворяя собою некий предел материнской любви: «...она глядела на них вся, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение и не могла наглядеться». Героично самопатетически гиперболизированное и в сущности хоровое слово этого текста¹.

Модус художественности может выступать как эстетической константой текста (в «Тарасе Бульбе»), так и его эстетической доминантой. Во втором случае эстетическая ситуация художественного мира и ее «ценностный центр» (герой) даны в становлении, в динамике. В послании Пушкина «К Чаадаеву» (1818) лирическое «мы» стремится к освобождению от ложных границ существования. В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка («<...>И на обломках самовластия/Напишут наши имена!») и означает стать полноценной личностью. Тогда как в другом стихотворении Пушкина («Что в имени тебе моем?..») имя оказывается ложной границей личности лирического «я».

Кризис героического мирозерцания (в русской культуре вызванный феодальными междоусобицами и монголо-татарским нашествием) приводит к усложнению сферы эстетических отношений и отпочкованию от исторически первоначального моду художественности двух других: сатирического и трагического.

Сатира является эстетическим освоением неполноты личностного присутствия «я» в миропорядке, т. е. такого несовпадения личности со своей ролью, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается уже внешней заданности и неспособна заполнить собою ту или иную ролевую границу. Согласно Суздальской летописной версии, Игорь и Всеволод «сами поидоша о себе рекуще: мы есмы ци не князи же? такы же собе хвалы добудем», однако впоследствии при виде «многого множества» половцев «ужасошася и величанья своего отпадоша». Однако дегероизация сама по себе еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности. Необходима активная авторская позиция осмеяния, которая восполняет ущербность своего объекта и созидает художественную целостность принципиально иного типа. «Возникает новая форма искусства», — говорит Гегель о комедиях Аристофана, где «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила»¹.

Так, в финальной «немой сцене» гоголевского «Ревизора», имитирующей сцену распятия (не случайно за минуту до этого городничий восклицает: «...смотрите, весь мир, все христианство»), сакральная истинность незыблемого миропорядка проступает сквозь шелуху суетных амбиций. В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается пустым звуком, бессодержательной оболочкой «я» (ср. просьбы Бобчинского и Добчинского — о своих именах, обращенные к Хлестакову), а самозванство — стержнем сатирической ситуации. Настоящий ревизор-чиновник, чья фигура могла бы разрушить художественную целостность, так и не появляется, однако же с первых реплик пьесы смеховая «ревизия началась и идет полным ходом», так как «герои комедии, невольно проговариваясь о том, что хотят скрыть, обличают себя сами,

но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием»¹. Вследствие внутренней оторванности от миропорядка сатирическому «я» присуща самовлюбленность, неотделимая от его катастрофической неуверенности в себе. Этот психологический парадокс характеризует всех без исключения персонажей «Ревизора». Сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к самоотрицанию (по преимуществу невольному).

Именно в акте самоотрицания сатирическая личность и становится сама собою, как это случилось с героем толстовской «Смерти Ивана Ильича». Самоотрицанием революции в ее внутренней субъективности организовано художественное целое поэмы А. Блока «Двенадцать» с ее сатирическим несоответствием «апостолов» нового миропорядка их высокой сверхличной заданности. (В связи с этими примерами следует подчеркнуть факультативность комизма для сатиры как эстетической доминанты.)

Сказанное о сатирическом относится не только к герою-объекту, но в равной степени и к субъекту, и к адресату сатирической художественности («Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» — обращается к публике гоголевский городничий).

Сатирический художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой искупительного самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне»². Так, лирический субъект сатиры Г.Р. Державина «Властителям и судиям» не возвышается над объектом осмеяния: «Цари! Я мнил, вы боги властны,/Никто над вами не судья,/Но вы, как я подобно, страстны,/И так же смертны, как и я». Когда же добронравный автор гневно порицает злонравных персонажей, то в подобном случае мы имеем дело не более чем с публицистикой, нередко прибегающей к псевдохудожественной форме.

Трагизм — диаметрально противоположная сатире трансформация героической художественности. Для становления этого модуса художественности жанровая форма трагедии вполне факультативна; замечательный образец зарождения трагизма в русской литературе являет летописная повесть о разорении Рязани Батыем. Трагическая ситуация есть ситуация избыточной «свободы «я» внутри себя» (гегелевское определение личности) относительно своей роли в миропорядке (судьбы). Излишне «широк человек», как говорит Дмитрий Карамазов в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Если граница личностного самоопределения шире ролевой границы присутствия «я» в мире, это ведет к преступлению (переступанию границы) и делает героя «неизбежно виновным»¹ перед лицом миропорядка. Трагическая вина, контрастирующая с сатирической виной самозванства, состоит не в самом деянии, субъективно оправданном, а в личности героя, в неутолимой жажде остаться самим собой. Так, Эдип в трагедии Софокла совершает свои преступления именно потому, что, желая избежать их, восстает против собственной, но лично для него неприемлемой судьбы.

Поскольку трагический герой шире отведенного ему места в мире, он обнаруживает тот или иной императив поведения не во внешних предписаниях, а в себе самом (Катерина в «Грозе» А.Н. Островского). Отсюда внутренняя раздвоенность, порой перерастающая в демоническое двойничество (черт Ивана Карамазова). В мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя, своей самости. Трагический персонаж, какова, например, Анна Каренина, по собственному произволу совершает гибельный выбор, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»². Трагический модус существования альтернативен сатирическому; здесь самоотрицание оказывается способом самоутверждения.

Неустрашимая двойственность трагического я-в-мире является не только смыслообразующим принципом данного модуса художественности, но и питает соответствующую поэтику. Задолго до последнего трагического жеста («...Избавлюсь от всех и от себя»), еще возвращаясь из Москвы к мужу (гл. XXIX первой части), Анна Каренина «слишком» хочет жить и одновременно слышит «внутренний голос» стыда за это; «глаза ее раскрываются больше и больше», «пальцы на руках и ногах нервно движутся», «подышать хочется», — а «в груди что-то давит дыханье», нервы «натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки»; в забытьи, где «страшно» и «весело», ее «что-то втягивало», но она «по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться»; наконец, в полусне, Анна спрашивает себя: «И что сама я тут? Я сама или другая?». Вопросание о себе — один из характернейших трагических мотивов, связывающий Эдипа и Гамлета, героев Расина и Достоевского. Оно вытекает из переживания самооценности личного бытия, неведомого героическому умонастроению.

Рассмотренные генерализации, возводящие архитектонику подвига, самозванства или преступления — с их глубинными хронотопами — в смыслопорождающую модель присутствия «я» в мире, едины в своей патетичности серьезного отношения к миропорядку. Принципиально иной эстетической природы непатетический *комизм*, чье проникновение в высокую литературу обновило (начиная с эпохи сентиментализма) всю систему модусов художественности.

Комизм, по М.М. Бахтину, развивался на почве карнавального смеха. Комическая личность так или иначе внеположна миропорядку (цурак, шут, плут, чудаки), моделью ее присутствия в мире оказывается праздничная праздность — карнавальная хронотоп, в рамках которого ролевая граница «я» — уже не судьба или долг в их непререкаемости, а всего лишь маска, каковую легко сменить. Одной из наиболее ранних проб комической художественности в древнерусской литературе явилась «Повесть о Фроле Скобееве», где плутовская перемена ролевых масок (сопровождаясь частыми переодеваниями) выявляет безграничную внутреннюю свободу личности. Смеховое мироотношение несет человеку субъективную свободу от уз объективности, поскольку «провозглашает веселую относительность всего»¹ и, выводя живую индивидуальность за пределы миропорядка, устанавливает «вольный фамильярный контакт между всеми людьми» .

Комический разрыв между внутренней и внешней сторонами «я-в-мире», между лицом и маской («Да, да, уходите!.. Куда же вы?» — восклицает героиня чеховского водевиля «Медведь»), может вести к обнаружению подлинной индивидуальности или, по словам Жан-Поля, «той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове»³. В таких случаях обычно говорят о *юморе*, делающем чудачество смыслопорождающей моделью присутствия «я» в «мире». Юмористическая апология индивидуальности достигается не путем патетического утверждения ее самооценности (трагизм), а лишь ее обнаружением в качестве некоей внутренней тайны, несводимой ни к каким шутовским маскам. Так, в шутовском стихотворении Е.А. Баратынского «Ропот» и «мощно-крылатая мысль», прерываемая просто крылатой мухой, и «жаркая любовь», и позерство «мечтателя мирного, нег европейских питомца», а затем «дикого скифа», — все суть маски, подвергаемые осмеянию. Неосмеянным остается лишь свободно играющее ими «я», скрытое под шелухой ролевого поведения личностное ядро жизни.

В отличие от сатирического, героя юмористического смех не уничтожает. Если сатирические персонажи «Ревизора» в финале замирают, то юмористический Подколесин в финале гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, становится самим собой,

выпрыгивая из окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха. Образцами юмористического комизма могут служить также пушкинские «Повести Белкина» как художественное целое, «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова.

Однако комические эффекты могут и не обнаруживать лица под маской: на месте лица оказывается «органчик», как у градоначальника из «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Такого рода комизм уместно именовать *сарказмом*, имея в виду своеобразие модуса художественности, а не повышенную резкость осмеяния (как это нередко понимается). Здесь маскарадность жизни — это не мнимая роль в миропорядке, а мнимая личность. Саркастическое «я» есть нулевое «я», неспособное к присутствию в мире без маски (утрата гоголевским майором Ковалевым носа оказывается равносильной утрате личного достоинства). Данная модификация комизма (явленная, например, Чеховым в «Смерти чиновника» или — посредством тонкой иронии — в «Душечке», в комедии «Вишневый сад») напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности. Пустота личного самоопределения обнаруживается здесь не по отношению к «субстанциональности» (Г.В.Ф. Гегель) миропорядка, а в ее соединении с пустотой ролевой маски: пошлости и «балагану» Кукин с «душечкой» противопоставляют не «Фауста», а «Фауста наизнанку»¹. Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью и здесь остается индивидуальность, однако если юмористическая индивидуальность скрыта под нелепицами масочного поведения, то саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию.

Отказ от «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев)² — эта своего рода эстетическая революция второй половины XVIII столетия — ознаменовался не только переходом европейского искусства к предромантической, а впоследствии романтической стадиям развития, но и возникновением ряда принципиально новых ее модусов. Осуществленный сентиментальным юмором отрыв внутреннего мира личности (субъективного миропорядка) от ролевых отношений внешнего мира актуализировал внеролевые границы человеческой жизни: природу, естественную смерть, «интимные связи между внутренними людьми»³. События частной жизни, выдвинутой искусством нового времени в центр художественного внимания, суть взаимодействия индивидуального самоопределения с самоопределениями других. Эта взаимодействия образуют *событийные* границы личности. Увиденная в этих границах, она предстает субъектом личной ответственности, а не исполнительницей сверхличного долга. Новые модусы художественности являются эстетическим освоением именно такого рода границ. Складываются ценностные механизмы смыслопорождения, где «мир» уже не мыслится как миропорядок, но как *другая* жизнь (природа) или жизнь *других* (общество). «Я», в свою очередь, предстает как личная заданность самореализации (стать самим собой), как пришедшая с сентиментализмом не только самоценность, но и «самоцельность личности»¹.

Идиллический модус художественности зарождается на почве одноименной жанровой традиции. Однако, если идиллии античности являли собой героиню малой роли в миропорядке, то идиллика нового времени состоит в совмещении внутренних границ «я» с его внероле-Льыми границами. Идиллическая цельность персонажа представляет |фобой нераздельность его я-для-себя и я-для-других: ответственность |перед *другим* (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности, как в «Старосветских помещиках» Гоголя². Существо идиллической картины жизни не в смиренном благополучии, а в организующем ее способе существования, который И.Т.Е. Хализевым по отношению к «Войне и миру» Л. Толстого был назван «органической

сопричастностью бытию как целому»³. Образцом идиллического присутствия в мире может служить импровизация народной пляски Наташей Ростовской: внутренняя свобода сочетается с добровольным подчинением традиционности танцевальных движений, принадлежащих общезначимому укладу национальной жизни. Смыслопорождающей моделью здесь является описанный Бахтиным идиллический хронотоп «родного дома» и «родного дола», в ценностных рамках которого снимается безысходность смерти, поскольку «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает <...> грани между индивидуальными жизнями», обнаруживая текучие «силы мировой жизни». Именно им человек «должен отдаться», с ними он «должен слиться». Эта система ценностей «преображает все моменты быта, лишает их частного <...> характера, делает их существенными *событиями* жизни»⁴.

Элегический модус художественности вместе с идиллическим — разновидности сентиментальности, по терминологии Г.Н. Пospelова¹, — являются плодами эстетического освоения внутренней обособленности частного бытия (нередко в этом смысле употребляют излишне расплывчатый термин *лиризм*). Однако элегизм чужд идиллическому снятию такой обособленности («Признание» Е. Баратынского). Элегическое «я» есть цепь мимолетных, самоценных состояний внутренней жизни, оно неизмеримо уже любой своей событийной границы, остающейся в прошлом и тем самым принадлежащей не «мне», а всеобщему бытию других (пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Элегическое переживание есть «чувство живой грусти об исчезнувшем» (эпилог «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева).

У истоков элегической художественности в русской литературе — творчество Н.М. Карамзина, писавшего в одной из своих элегий: «Ни к чему не прилепляйся/Слишком сильно на земле;/Ты здесь странник, не хозяин;/Все оставить должен ты» (антиидиллическое мироотношение). В элегической системе ценностей вечность безграничного бытия предполагает пантеистическую тайну безличного Всеединого. На фоне этой тайны существование приобретает личностную целостность благодаря своей предельной сконцентрированности во времени и в пространстве (скамья, на которой Лаврецкий «некогда провел с Лизой несколько счастливых, неповторившихся мгновений»), дробящей жизнь на мгновения, тогда как идиллика лишь мягко локализует ее в малом круге повседневности. Элегическая красота — это «прощальная краса» (А.С. Пушкин) невозвратного мгновения, при воспоминании о котором, как принято говорить, сжимается сердце: элегическое «я» становится самим собою, сжимаясь, отступая от своих событийных границ и устремляясь к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия (ср. тютчевское: «Молчи, скрывайся и тай...»). В противоположность идиллическому и комическому хронотопам элегический — это хронотоп уединения (угла и странничества): пространственного и/или временного отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического малого «я» элегический герой из своего субъективного «угла» любит себя не собой (как Чичиков у зеркала), не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения. Когда Лаврецкий, «одиноким, бездомным странником», с «той самой скамейки» (угол своего рода) «оглянувшись на свою жизнь», то «грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно». Такая грусть — это способ самоактуализации «я» в мире.

Вопреки элегическому «все проходит», как и идиллическому «все пребывает», *драматизм* в качестве модуса художественности (его не следует смешивать с драматургией) исходит из того, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни». Так утверждает герой че-

ховской повести «Моя жизнь». Однако участие драматической личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой ее самоопределений и внешней (событийной) несвободой самопроявлений («Не дай мне Бог сойти с ума...» А. С.Пушкина). Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» А.Н. Островского, булгаковские Мастер и Маргарита, лирическая героиня М.И. Цветаевой страдают от неполноты самореализации; противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» свойственно героям рассказа «Дама с собачкой» и многих других произведений А.П. Чехова¹. Образец драматической ситуации—в стихотворении Пушкина «Воспоминание».. Внутренняя широта лирического героя с избытком объемлет его внешнюю жизнь, «свиток» которой он мысленно развивает, как бы отстраняясь от событий, неадекватных его личности: «...И с отвращением читая жизнь мою,/Я трепещу и проклиная...» В то же время герой не оспаривает своей причастности внешнему бытию, не снимает с себя ответственности: «...Но строк печальных не смываю».

Драматическая дисгармоничность близка к трагической, но между ними есть принципиальная разница: драматическое «я» противостоит в своей самоценности не миропорядку, а *другому* «я». Наивное разграничение драматизма и трагизма по призыву доведенности/недоведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания, поскольку трагическое «я» есть неотвратно гибнущая, самоубийственная личность—в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве виртуальной личности бессмертно, неустранимо как «реальная возможность <...> подавляемая <...> обстоятельствами»², но не устранимая ими.

Данный род эстетического отношения, зародившийся в предро-мантизме («Остров Борнгольм» Н.М. Карамзина) и развитый романтиками, чужд умилению (идиллическо-элегической сентиментальности); его смыслопорождающая энергия — это энергия страдания, способность к которому здесь как бы удостоверяет личностность персонажа. Это сближает драматизм с трагизмом, однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, тогда как драматическое —личной ответственностью за свою внешнюю жизнь, в которой герой несвободен вопреки внутренней свободе его «я». Имея общую с элегизмом почву в идиллике, драматизм формируется как преодоление элегической уединенности. В частности, это проявилось в разрушении жанрового канона элегии Пушкиным, когда, по В.А. Грехневу, «устремленность в мир другого «я» <...> подрывала психологическую опору элегии —интроцентрическую установку ее мышления»¹.

Фигура *другого*, которая в лирических текстах иных модусов художественности может быть элиминирована, для драматизма приобретает ведущее значение. Драматический способ существования — одиночество, но в *присутствии* другого «я». Это не безысходное одиночество трагизма и элегизма. Поскольку внутреннее «я» шире любой своей внешней границы, то кажщая встреча чревата разлукой (если не внешним, то внутренним отчуждением), а кажщая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере внутренней, как в стихотворении Пушкина «Что в имени тебе моем?..»). Ключевая драматическая ситуация — ситуация диалогической «встречи —разлуки» самобытного «я» с самобытным «ты». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости «дома» и «дола», это хронотоп порога и пути. Однако в отличие от элегически бесцельного «странничества» драматический путь — это целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других», а не пассивной его самоактуализации.

В организации художественного текста ведущая роль принадлежит двум риторическим стратегиям высказывания: *патетике* и *иронии*. «Вдохновение и ирония,—

писал Зольгер, — составляют художественную деятельность»². *Пафос* (этимологически — страдание, затем — страсть, воодушевление) состоит в придании чему-либо индивидуальному, личному всеобщего или сверхличного значения и служит для связывания внутренних границ я-в-мире с его внешними границами в единое целое. *Ирония* (этимологически — притворство), напротив, размыкает внутреннее и внешнее. Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллике ирония чужда. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере ее используют (в сочетании с патетикой). Наконец, романтики, придавшие иронии столь существенное значение в своей эстетической практике, открыли возможность чисто иронической (антипатетической) художественности.

Иронический модус художественности состоит в радикальном размежевании я-для-себя от я-для-другого (в чем, собственно говоря, и состоит притворство). В отличие от «соборной» карнавальности комизма иронический смех есть «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности»³. Принципиальное отличие иронии от сентиментальности и драматизма состоит во внутренней непричастности иронического «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения: «...захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же»¹. При этом разъединение внутреннего «я» и внешнего мира имеет обоюдоострую направленность: как против безликой объективности жизни («толпы» в ее романтическом понимании), так и против субъективной безосновательности, безпорности уединенной личности («Защита Лужина» В. Набокова).

Ирония доминирует в художественной практике разнообразных модификаций авангардизма, включая современный постмодернизм. Собственно говоря, только придание иронии статуса самостоятельного модуса художественности позволяет причислять такие антитексты, как знаменитое «Дыр бул шил» А. Крученых, к области эстетической деятельности.

В литературе последних двух веков различные модусы художественности могут встречаться в рамках одного текста. Во всех подобных случаях эстетическая целостность достигается при условии, что одна из стратегий оцельнения художественного мира становится его эстетической доминантой, не ослабленной, а обогащенной преодолением субдоминантных эстетических тенденций (ср. субдоминантную роль комизма в углублении драматизма «Мастера и Маргариты» или элегического миропонимания персонажей для комизма «Вишневого сада»).

М.Н. Дарвин. ЦИКЛ

Под *литературным циклом* (гр. *kuklos*—круг, колесо) обычно подразумевается группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой художественное целое. Литературный цикл распространен во всех родах словесно-художественного творчества («Снежная маска» А. Блока, «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «В поисках утраченного времени» М. Пруста) и исторически является одной из главных форм художественной *циклизации* (тенденции к группировке) произведений наряду с другими формами: традиционным сборником, антологией, книгой стихов и т. п. Циклизация *эпических*, *драматических* произведений совершается в пределах исторически обусловленных художественных форм и способов выражения авторского сознания: в жанровых традициях историографии, семейной хроники, ме-

муаров, дневников. В эпосе заметную циклообразующую роль выполняет образ объединяющего рассказчика: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.». В силу особого онтологического статуса *лирического* произведения циклизация наиболее распространена именно в этом роде словесно-художественного творчества.

Как поэтологическое понятие «цикл» возник в европейской теории искусства на рубеже XVIII—XIX вв.— «на самом водоразделе между гетевской эстетикой и эстетикой позднейшей, психологической, психологизированной, вобравшей в себя все романтические импульсы начала XIX века»¹. Один из теоретиков немецкого романтизма, А.В. Шлегель, в статье «О рисунках к стихотворениям» писал, что в циклической форме могут выступать такие явления, которые, «только благодаря предшествующему или последующему становятся полнозначными»².

Несмотря на то, что слово «цикл» становится достаточно употребительным (оно нередко встречается в переписке деятелей эпохи романтизма, их литературно-критических высказываниях), оно мало что прибавляет к уточнению цикла как поэтологического понятия. Критическое сознание эпохи естественно «отставало» от реального литературного процесса. Многие произведения той поры, явно относящиеся к циклическим образованиям, собственно циклами не назывались. И.В. Гёте, например, свои стихотворные объединения никогда не называл словом «цикл», хотя оно и присутствовало в его богатейшем лексиконе. В ходу были другие определения. То, что мы называем теперь циклами, в первой половине XIX в. предпочитали называть чем-то вроде «особых поэм» или «лирических романов». Исключение в европейской поэзии первой половины XIX в. представлял только Г. Гейне, разделивший свое «Северное море» («Nordseegedicht») на «первый» и «второй» циклы: «Erste ciclus» и «Zweite ciclus». Необходимо иметь в виду и то обстоятельство, что различные обозначения циклических форм в литературе в общеевропейском контексте могли иметь и свои национальные языковые варианты. Например, во французской и русской поэзии первой половины XIX в. собственно циклические образования именовались чаще всего «ансамблями стихотворений» (от фр. *ensemble* —стройное целое, совокупность, система).

Первые серьезные попытки осмысления природы циклизации в русской лирике принадлежат самим творцам поэзии, осознавшим это явление как новое качество словесно-художественного творчества,— В. Брюсову, А. Белому, А. Блоку.

Сущность лирической циклизации А. Белый пытался объяснить, исходя из природы лирического творчества. Художественная циклизация в лирике для него — это прежде всего производное, некая результатанта творящего и воспринимающего сознаний. «Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь»¹.

Художественная циклизация понималась А. Белым и его современниками в свете собственных эстетических представлений, главным из которых, по-видимому, следует считать определенное (в том числе и символистское) воплощение некой универсальной модели мира, требующей, в свою очередь, обстоятельного и концептуального ее развертывания, пусть это касалось бы только лирики. И поскольку наиважнейшим в этом воплощении становилось *целое*, то оно и «подчиняло» себе часть, превращало ее в условие своего собственного становления и функционирования. Таким образом, отдельное стихотворение мыслилось не самостоятельно, но как часть целого. художе-

ственный образ мира создавался поэтами рубежа веков не столько отдельными произведениями (текстами), сколько «ансамблями» произведений (контекстами), поэтому в ходу были не только малые, но и большие формы лирического творчества, такие, как *лирический цикл*, *лирическая поэма*, *книга стихов*, именовавшаяся иногда еще жанром *лирический роман*. Об этом, в частности, писал В. Брюсов в предисловии к собственной книге стихов «Urbi et Orbi»: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»².

Таким образом, целостность лирического цикла понималась поэтами рубежа веков как целостность, равная «большому произведению», состоящему из отдельных частей или глав, в цикле — стихотворений. Неудивительно поэтому, что в творческой практике поэтов той поры встречались попытки прямого отождествления цикла с жанрами большой эпической или лиро-эпической формы. Существует предположение, что цикл «Снежная маска» А. Блок первоначально намеревался назвать поэмой, а поэму «Двенадцать» — циклом.

Итак, в конце XIX — начале XX в. понятия «цикл» и «циклизация» прочно входят в литературно-критическое сознание. Под лирическим циклом стала подразумеваться такая совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была способна воплотить целостный взгляд на мир («поэму души», «поэтическую идеологию», «роман» или «трактат» в стихах), выразить художественную *волю автора*. Благодаря поэтам рубежа веков понятие циклизации все больше становилось поэтологическим понятием. В их теоретических исканиях нетрудно увидеть и корни современного знания о лирическом цикле.

Новейшие исследователи склонны рассматривать цикл как «новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой»¹, как «авторский контекст», в котором «единство стихотворений обусловлено уже авторским замыслом», а «отношения между отдельным стихотворением и циклом можно в этом случае рассматривать как отношения между элементом и системой»². К числу обязательных признаков цикла относят также *заглавие*, данное автором, и устойчивость текста в нескольких изданиях. Сложнейшей проблемой литературоведения является проблема *целостности* художественного цикла. Вопрос можно поставить так: следует ли считать цикл таким целостным образованием, которое по своим внутренним свойствам приближается к самостоятельному литературному произведению или тождественно ему, а отдельные стихотворения внутри него (цикла) значимы только как *части* целого? Ответить на этот вопрос утвердительно или отрицательно невозможно по той причине, что циклические образования — это явления многообразные и разнокачественные. Одни циклы тяготеют к целостным произведениям (например, стихотворные циклы А. Блока), другие — к свободным объединениям («Последняя любовь» Н. Заболоцкого). Многое зависит от творческого намерения автора. Если же цикл отождествить с целостным художественным произведением, сложно объяснить, в чем состоит его собственная специфика.

Целостность художественной циклической формы не тождественна целостности отдельного литературного произведения. «Литературное произведение,— пишет М.М. Гиршман,— это именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще особое

саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами»¹. Отдельное произведение в цикле вряд ли можно уподобить «части» в самостоятельном литературном произведении. Часть литературного произведения, если и может существовать вне целого произведения, то непременно в качестве части, отрывка или фрагмента, не более того. Скажем, вне поэмы «Мертвые души» «Повесть о капитане Копейкине» вряд ли может существовать как полноценное художественное произведение. В то же время отдельные произведения цикла сохраняют свою самостоятельность, художественный статус и вне цикла. Достаточно привести пример многочисленных прочтений блоковского стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...» в составе цикла «Пляски смерти» и в качестве отдельного произведения. Поэтому целостность той или иной циклической формы, как правило, *вторична* по своему происхождению и создается как бы на основе *первичной* целостности составляющих его художественных произведений. Целостность циклической художественной формы, по-видимому, создается не за счет утраты первичной целостности составляющих ее элементов, а при условии их сохранения. Получается своеобразная «двухмерность» цикла: относительное равновесие частей (отдельных стихотворений) и целого (всего цикла). Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная «извлекаемость» отдельного стихотворения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость».

Трудность в определении жанровой природы циклической формы заключается в том, что она не имеет постоянных, устойчивых, по крайней мере с точки зрения известных нам «готовых» жанров, признаков. Художественное единство циклической формы в читательском восприятии обычно возникает на *границах* отдельных составляющих эту форму произведений, поэтому жанрообразующие факторы цикла всегда «крупнее» жанрообразующих факторов отдельных произведений. Очевидно, циклическая форма, являясь по существу объединением художественных произведений, тяготеет к большим жанровым формам и в принципе допускает возникновение различных жанровых начал, скажем, «поэмого» или «романного», не достигая, в конечном счете, «чистоты» какого-то одного из этих жанров. Художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько *сверхжанровым* единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя целостность, могут давать различный и непредсказуемый, с точки зрения одного жанра, художественный эффект. В связи с этим удачна формулировка циклических отношений в лирике, предложенная А. В. Михайловым. Анализируя состав и художественное построение «Западно-восточного дивана» Гёте, он пишет: «Помимо многообразия таких внутренних связей, какие устанавливаются между огромным количеством текстов, составляющих весь свод ЗВД [«Западно-восточный диван». — М.Д.] и которые никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца, потому что это многообразие устроено как открытое множество и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения, — помимо этого многообразия Гёте позаботился и об ином — о том, чтобы была выделена общая идея произведения»¹.

Итак, циклическая форма — это «открытое множество» при наличии «общей идеи». Говоря иначе, циклическая форма — это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и вос-

создающих *динамический образ* этого художественного целого.

Такое понимание литературной циклизации позволяет видеть и художественную систему в целом, и частные проявления этой системы как в синхронии, так и в диахронии. Циклизация оказывается закономерностью творчества, тенденцией художественного *функционирования* самостоятельных произведений, образующих систему литературы.

Если исходить из понятия *автора*, то всю обширную область художественных форм литературной циклизации следовало бы разделить на авторские и неавторские. *Авторскими* (или еще *первичными*) следует называть такие циклы, в которых автор-создатель отдельных произведений и автор-создатель всего цикла полностью совпадают. К ним можно отнести, например, «Подражания Корану» А.С. Пушкина, «Миргород» Н.В. Гоголя, «Сумерки» Е.А. Баратынского, «Импровизации странствующего романтика» А.А. Григорьева, «Часть речи» И.А. Бродского и т. п. В *неавторских* (или *вторичных*) циклах автор-создатель отдельных произведений и автор-создатель всей циклической композиции могут и не совпадать друг с другом. Таковы, например, «Стихотворения, присланные из Германии» Ф.И. Тютчева, собранные А.С. Пушкиным при участии В.А. Жуковского и П.А. Вяземского, или «Вечерние огни» А.А. Фета, составленные при участии В.С. Соловьева. Неавторские циклические формы можно было бы назвать также *читательскими* или *редакторскими*. Своеобразие таких циклических образований в их как бы «двойном» авторстве.

Для истории литературы, по-видимому, особо значимы такие случаи возникновения неавторских циклов, которые происходят при прямом участии *читателей* (*редакторов*) творческого типа: писателей, литературных критиков. Конкретный анализ подобных циклических образований способен уточнить характер подлинно литературных взаимоотношений субъектов творчества.

Особую группу неавторских циклических образований составляют также циклы, получившие название *несобранных*. Они выделяются в творчестве того или иного поэта на основании некоего объединяющего принципа читательского восприятия, связанного нередко с биографией поэта. Такие циклические образования чаще всего получают именные определения: «денисьевский» цикл Ф.И. Тютчева, «панаевский» цикл Н.А. Некрасова, «утинский» цикл К. Павловой и т. п. Конечно, само понятие цикла в отношении таких образований употребляется с известной долей условности. Однако подобные циклы нельзя считать лишь результатом субъективного читательского восприятия (тем более произвола) и, следовательно, совершенно свободными от объективных *интертекстуальных* связей. Ведь в понятие «денисьевского» цикла Тютчева не включается *вся* любовная лирика поэта 1850-х годов, так же как не включаются и *все* стихотворения, биографически связанные с Е.А. Денисьевой. Первостепенную роль в этом цикле приобретают такие произведения, которые так или иначе развивают или варьируют формулу тютчевской любви как «рокового поединка», «борьбы неравной двух сердец» («Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и др.). В своем художественном функционировании узкобиографическое значение «несобранных» циклы неизбежно теряют.

Каждый из выделенных выше типов циклов или циклических форм обладает своими возможностями и принципами построения. Наиболее цельными следует признать *авторские* циклы. Иногда они обладают такой связанностью произведений, которая сближает их с крупными поэтическими жанрами, делает их произведениями большой лирической формы.

Второй тип более проблематичен. Состав неавторского (читательского или ре-

дакторского) цикла обычно не прояснен, вызывает у литературоведов споры, он менее системен и тяготеет к выходу в широкие поэтические контексты. Типологии циклических форм помогает теоретический ориентир на соотношение части и целого в сопоставлении с соотношением части и целого в самодостаточном литературном произведении. Если в последнем важна чаще всего *подчиненность части целому*, то в циклической форме на передний план выходит *сама связь частей*. При этом связь частей (отдельных произведений) в цикле качественно отличается от взаимодействия частей в самодостаточном литературном произведении прежде всего тем, что она не носит «готового» вида (например, последовательности повествования), но существует как возможность, активизирующая читательское восприятие.

В связи со сказанным можно принять предложение Э. Ихеквеацу довольствоваться всего лишь «оперативной дефиницией цикла», применительно к лирике понимая под ним некую «гипотезу», подтверждение которой зависит от выполнения трех условий: «лирический цикл есть целое, составленное из автономных стихотворений, в котором каждое отдельное стихотворение следует рассматривать с учетом преемственности его положения и в связи с симультанностью целого»¹.

Таким образом, связь отдельных произведений в цикле, а также последовательность этой связи приобретает решающее значение. Внутренняя организация циклической формы в какой-то мере близка *монтажной композиции*, суть которой, по словам СМ. Эйзенштейна, состоит в том, что «два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»².

Эйзенштейн поясняет, в чем проявляется новое качество такого объединения: «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на суммучих, а на произведение. На произведение — в отличие от суммы — оно похоже тем, что результат сопоставления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»³. Смысл монтажного эффекта Эйзенштейн выразил с помощью известной формулы: $1 + 1 > 2$. Строение цикла, по нашим наблюдениям, сродни *монтажной композиции*.

Суть художественной циклизации литературных произведений состоит не в плавном перетекании смысла из одного произведения в другое, не в простом умножении и распространении его, но возникает именно *на границах* связи одного произведения с другим. Если воспользоваться поэтической строкой И. Анненского, то можно сказать, что это «без плана, вспышками, идущее сцепление».

Итак, художественная циклизация оказывается как бы «встроенной» в лирику. С одной стороны, циклическая форма позволяет сохранить свойственную лирике дискретность, прерывистость, некую «точечность» состояний лирического субъекта, с другой — она позволяет обобщать лирическое изображение, укрупняя лирического героя или поэтическую личность, создавая определенное целостное представление о мире и человеке в их единстве. «Единство лирического цикла» может быть рассмотрено как своего рода «поэтический аналог» охвату разных «языков», стилей, речевых жанров, голосов и сознаний в единой прозаической целостности»¹.

Решение вопроса о генезисе художественной циклизации в лирике во многих работах осуществляется как бы методом «исключения» доромантического этапа в развитии литературы. Однако если циклы как целостные художественные образования нового типа действительно появляются в эпоху романтизма, то само явление циклизации — гораздо старше. Жанрово-тематические разделы стихотворений в сборниках и книгах стихов поэтов — это, бесспорно, явление циклизации, существовавшее *до* возник-

новения собственно циклов и не утратившее своего самостоятельного значения после их укоренения в литературе. Можно допустить в составе поэзии бытование самых разнообразных циклических форм и, устанавливая различия и границы между ними, помнить об их преемственной исторической взаимосвязи. Лирическая циклизация — это скорее *процесс*, нежели статически понимаемая форма объединения стихотворений.

Различные явления циклизации чрезвычайно распространены уже в *устном народном творчестве*. Многие фольклорные жанры имеют циклическое построение. Например, обрядовая поэзия — циклы заклинаний, свадебные, похоронные; календарная поэзия (песни крестьянских праздников) — циклы, отражающие в своей структуре естественный ритм природных явлений. Если воспользоваться выражением АН. Веселовского, то можно сказать, что в фольклоре мы наблюдаем «естественную циклизацию» поэзии. Разнообразные явления художественной циклизации возникают на ранних стадиях развития искусства и связываются с особым *мифологическим* ощущением *времени*. Архаическое чувство времени как замкнутого круга нашло свое отражение в античной литературе, а также литературе средневековья и эпохи Возрождения; всевозможные мифологические модели цикличности глубоко влияли на развитие европейских историко-философских и эстетических учений: от Платона до Дж. Вико.

В европейской литературе лирические циклы получают широкое распространение в творчестве римских эгегиков: Катулла, Проперция, Тибулла, Овидия. В эпоху Возрождения — в творчестве Петрарки (книга «Канцоньере»), В. Шекспира (циклы сонетов). В поэзии нового времени поэтические циклы можно встретить в творчестве Гёте, Новалиса, Шамиссо, Ленау, Гейне, Блейка, Гюго, Бодлера, Вердена, в поэзии XX в. циклизация — норма творчества.

Русская книжная поэзия поначалу ориентировалась на образцы христианской книжности и культуру барокко. Для понимания архитектоники первых русских поэтических книг первостепенное значение имеет символ «мир есть книга». Он был использован, в частности, Симеоном Полоцким в построении его сборника «Вертоград многоцветный». По свидетельству Л. И. Сазоновой, «из авторской рукописи отчетливо видно, что Симеон писал не сборник стихов, а единую книгу»¹. Таким образом, уже на ранних этапах развития русской книжной поэзии мы сталкиваемся с фактами, позволяющими говорить о намеренном авторском объединении отдельных произведений в некое целое.

Литературное развитие в XVIII в. требовало неукоснительного распределения произведений по их *жанровой принадлежности*. Поэтому основными структурными единицами создававшихся стихотворных книг были *жанрово-тематически* разделы од, песен, элегий, надписей, посланий и т. д. Каждый тип поэтического сборника XVIII в. в зависимости от жанрового наполнения имел свои принципы построения. Однако существовали и общие правила. «Внутри томов материал расположен не хронологически. Общая схема расположения <...> такова: Богу — царю — человеку — себе»². Наиболее заметными частями сборников или разделов сборников в поэзии XVIII в. оказывались *начало* и *конец*. Интересно с этой точки зрения отметить своеобразное построение чисто стиховыми средствами начала и конца собрания эпиграмм В.В. Капниста под названием «Случайные мысли» и с подзаголовком «Из опыта жизни». Собрание включало в себя 43 эпиграммы. Первая и последняя эпиграммы написаны фигурными стихами в виде стихотворений-треугольников. Поскольку главным композиционным центром сборника является мотив борьбы «добра» и «зла», «порока» и «добродетели», то между «вершинами» двух (стихотворений-треугольников, как началом и концом сборника, протягивается как бы дополнительная семантическая нить: «добро» —

«ЗЛО».

Заметной особенностью художественной циклизации русской поэзии XVIII в. был ее *подражательный характер*. Творческое намерение автора в аспекте циклизации, как правило, реализовывалось прежде всего в *выборе образца*. Среди различных жанров поэзии XVIII в. особо выделяются жанры, основанные на всякого рода открытых переложениях и подражаниях. Это прежде всего произведения так называемой анакреонтической поэзии.

Сборники русской анакреонтической лирики XVIII в. внешне характеризуются большим разнообразием состава и числа обычно включаемых в них произведений. Однако в творческой практике поэтов вырабатывались свои приемы и своя поэтика таких сборников, продуктивных, по-видимому, и для последующих литературных эпох. Стихотворные сборники XVIII в. создавались не механически, сама их форма, мыслимая как нечто замкнутое и завершенное, оказывалась глубоко содержательной. В антологической лирике эта форма, несомненно, была связана с идеей *гармонии*. Реконструированный в сборнике поэта нового времени античный мир предстал как мир совершенный, как такая высшая ценность, которая становилась целью и идеалом современного «несовершенного» человека. «Венок» стихотворений сборника как бы очерчивал твердые границы этого мира, сводил между собой все его концы и начала. Полнота и завершенность поэтического сборника или его жанрово-тематического раздела зависела не столько от количественного состава, сколько от исчерпанности основного «репертуара» тем и мотивов, определяемых самим жанром. «Репертуарность» — неотъемлемое свойство поэтических сборников XVIII в.

Специфика художественной циклизации поэзии XVIII в. заключалась в том, что стихотворения не столько объединяются, сколько складываются, и не на основе внутреннего саморазвития, а на основе логики развития жанра. Качественное изменение форм художественной циклизации совершается только на рубеже XVIII—XIX вв.

Внешне художественная циклизация в лирике переломной эпохи не отличалась оригинальностью. Если посмотреть на поэтическую книжную продукцию той поры, то можно обнаружить все те же сборники с привычной рубрикацией на жанрово-тематические разделы, что и в XVIII в. Но это лишь внешнее сходство. На самом деле изменения, касающиеся циклизации лирики, были глубокими и внутренними по своей сути.

Процесс обновления жанровой системы лирики вообще и лирической циклизации в частности был связан с процессом *индивидуализации* художественного мышления эпохи. Одной из заметных тенденций развития лирики начала XIX в. было раскрытие и утверждение внутреннего мира личности, его самоценности. На процесс художественной циклизации в русской лирике начала XIX в. существенное влияние оказывала *эстетика случайного и непреднамеренного*. Искусство все больше мыслилось зависимым не столько от системы правил, сколько от инициативы творческой личности, стремившейся воплотить все богатство человеческой индивидуальности. Внешним выражением этого процесса в аспекте циклизации было то, что логический порядок в расположении стихотворений в поэтических сборниках и разделах по жанрам стал постепенно вытесняться художественным «беспорядком», утратой какой-то одной жанровой роли поэта.

«Непринужденность», «случайность» и «непреднамеренность» поэтического творчества манифестировалась, в частности, путем переименования традиционных поэтических жанров. Стихотворные произведения все чаще стали именоваться поэтическими «досугами» или «безделками». На фоне привычных «Сочинений», «Стихотворе-

ний» и «Опытов» появляются различные сборники «Досугов» и «Безделок». Сборник стихотворений Н.М. Карамзина «Мои безделки» (1797) обращает на себя внимание отсутствием определенных жанровых разделов. Песни и элегии чередуются с надписями и посланиями, басни — с эпитафиями. Стихотворные произведения перемешаны без всякой видимой связи. Но «этот разноликий мир, окружающий поэта, не есть, однако, царство абсолютного релятивизма. Он повернут своим хаотическим разнообразием к миру рациональных норм. Однако сам для себя он не хаотичен. Не имея внутренней логики, он наделен гармонией»¹. Доминирующий импульс сборника Карамзина — «жизнь сердца», определяющая высокую моральность человеческого существования. Капризы сердца, перемены настроения, в конечном счете, влияют на построение сборника Карамзина, поэтику его образного строя.

Таким образом, жанровая группировка произведений начинает уступать место иным принципам циклизации, среди которых основное значение приобретает принцип *единой поэтической личности, ее душевной биографии*.

Первым русским лирическим циклом, уже в собственном смысле этого слова, стал цикл «<Подражания Корану>» Пушкина. Это не просто «несколько вольных подражаний» в традиционном понимании (такие «подражания» создал, например, современник Пушкина А.Г. Ротчев), но художественно единый цикл стихотворений, в центре которого стоит судьба гонимого пророка, близкая к биографии самого поэта. Здесь присутствует уже не просто жанровая общность произведений и их соотносительность с «готовым» литературным рядом, но и своя глубоко закономерная *внутренняя логика развития* художественной мысли, связывающая все подражания в целостный поэтический ансамбль.

Если «<Подражания Корану>» Пушкина были в русской поэзии первым лирическим циклом, то первой книгой стихов в точном смысле этого слова стали «Сумерки» Е.А. Баратынского. При попытке постигнуть художественное единство «Сумерек» особо следует помнить о том, что целостность литературного произведения не сводится к внешним приметам цельности, законченности и завершенности. «Сумерки» — это система, проникнутая *единой художественной концепцией*.

Варянский был одним из первых русских поэтов, употребивших эмоционально значимое *заглавие*. «Сумерки» создают образ некоего переходного и незавершенного состояния мира. В художественной книге стихов Баратынского заглавие выполняет как бы функцию *первообраза*, дальнейшему развитию которого подчинено все ее течение. Специфика художественной циклизации и состоит, по-видимому, в особой способности «разрастания» первичных образов, зона действия которых не ограничивается рамками отдельного текста, но распространяется на все произведения, составляющие данный контекст циклической формы в целом. Так, одно из заключительных произведений «Сумерек», стихотворение «Осень», вбирает в себя образы и мотивы многих предыдущих произведений книги стихов Баратынского. Бели стихотворение «Последний доэт» — это лирический «пролог» книги, то стихотворение «Осень» — его «эпилог», хотя окончательная точка на этом еще не ставится. Своеобразная итоговость «Осени» связана, в частности, с мотивом «железного века», первоначальный импульс которому дает стихотворение «Последний поэт». В этом произведении Баратынского образ «железного века» приобретает свой, можно сказать, *корневой смысл*. Например, символика цвета в нем отнюдь не безразлична к мифологическому представлению о смене пяти веков человеческой истории — от золотого к железному. Антропоморфный образ «железного века» у Баратынского «серебрить» и «позлащает» «свой безжизненный скелет», иначе говоря, пытается стать миром, физически и духовно полноценным.

Такое своеобразное наступление «железного века» (навязывание им своих ценностей) и рефлексия лирического субъекта на это наступление лежит в основе композиции «Сумерек». И поэтому, когда поэт в «Осени» говорит:

Прощай, прощай, сияние небес! Прощай, прощай, краса природы! Волшебного шептанья полный лес, Златочешуйчатые воды... — то семантика образа, связанного с эпитетом «золотой», имеет прямое отношение к становящейся смысловой целостности «железного века» в контексте всего художественного пространства книги стихов.

Лежащие в основе художественного мира Баратынского мифологические представления создают также особый *циклический характер* движения времени. В стихотворении «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» в разъединенном существовании «души» и «тела» вскрывается общая трагическая основа человеческой жизни: стремление к бесконечности совершенства, жажда нового и обескураживающий возврат к конечному и предельному, установление уже познанного, знакомого и привычного.

Можно указать еще на такую особенность поэтики «Сумерек», как временная «отмеченность» и, так сказать, «возрастная» определенность образов. Одним из любимых приемов Баратынского является прием изображения какого-то отдельно взятого явления в его различных временных ипостасях по принципу «сначала—потом», «прежде — теперь».

Особый масштаб и философскую значительность «Сумеркам» придает не только то обстоятельство, что отдельные явления жизни или даже сама жизнь в целом в них всегда даны во временном плане изображения, в своей текучести (в «Сумерках», в принципе, нетрудно установить такие аналогии, как античность — «детство» мира, современность — «старость» мира), но и то, что печать времени лежит на самом характере поэтического высказывания. Философская глубина поэзии Баратынского очевидно состоит в том, что она, с одной стороны, как бы вбирает в себя весь опыт накопленной человеческой мудрости, с другой — не просто присваивает ее себе путем обыкновенного суммирования или умножения, но пронизывает собственной оценочностью, рождая сам процесс мышления, ход мысли. Баратынский, пожалуй, первым из русских поэтов нарушает привычный мо-нологизм художественного мышления, а вместе с тем и монологизм поэтического высказывания.

Художественные опыты поэтов XIX в. во многом предвосхитили время подлинного «расцвета» цикла—конец XIX—начало XX в., творчество поэтов-символистов, прежде всего В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова. Именно эти поэты впервые осознают цикл как особую литературную форму. В XX в. циклы и книги стихов стали признанной формой творчества. Можно назвать циклы стихов А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой, И. Бродского, А. Вознесенского и мн. др. В жанровой системе литературы циклу принадлежит одно из самых заметных мест.

И.В. Фоменко ЦИТАТА

Одно из своих стихотворений Б.Л. Пастернак назвал «Гамлет». «Свободы сеятель пустынный...» А.С. Пушкина предваряется эпиграфом «Изыде сеятель семена своя», а «Милый сон» В.Я. Брюсова — строкой из Ф.И. Тютчева «Продлись, продлись, очарованье». Еще не прочитав стихотворения, не зная даже первой его строки, читатель уже совершил большую внутреннюю работу, потому что память (и эмоциональная память тоже) сразу же заставила вспомнить все, что связано для каждого из нас с Гамлетом, стихом Евангелия и хрестоматийным стихотворением Тютчева «Последняя любовь». Цитаты подготовили тот фон, на котором будет прочитано теперь каждое стихотворение.

В обиходе, как и в лингвистике, под *цитатой* (лат. cito — вызываю, привожу) понимают точное воспроизведение какого-нибудь фрагмента «чужого» текста. С этой точки зрения цитатой можно назвать лишь фрагмент тютчевского стихотворения, буквально воспроизведенный Брюсовым. Пушкин приводит стих из Евангелия неточно, а Пастернак вообще только называет имя шекспировского персонажа. Однако в любом случае у читателя возникают ассоциации с «Гамлетом», Новым Заветом, Тютчевым, которые становятся частью того, что он прочтет дальше.

В литературоведении понятие «цитата» нередко употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя собственно *цитату* — точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, *аллюзию* (лат. allusio — шутка, намек) — намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю¹, и *реминисценцию* (лат. reminiscencia — воспоминание) — не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении (подобными отзвуками, отголосками, например, богаты пушкинская проза, романы Ф.М. Достоевского²). Таким образом, цитатой — в широком смысле — можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст³. Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент независимо от степени точности его воспроизведения как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые и обогатят авторский текст смыслами текста-источника.

Преобразование и формирование смыслов авторского текста и есть главная функция цитаты. Если читатель не узнал чужой голос, у него не возникнет ассоциаций, соответственно, ему не откроются никакие дополнительные смыслы. Цитата останется «мертвой», а следовательно, не произойдет никакого преобразования авторского текста. Вот почему можно сказать, что важна не сама цитата, а ее *функция*, та роль, которую она играет, будя читательские ассоциации.

Самый простой и очевидный случай цитирования — воспроизведение хорошо известного читателю фрагмента. Никаких кавычек при этом автор не ставит, потому что уверен: читатель обязательно узнает цитату.

Это он в переполненном зале Слал ту черную розу в бокале Или все это было сном?

— пишет А.А. Ахматова. И если уж человек готов к чтению «Поэмы без героя», одной из самых сложных и зашифрованных ее вещей, то не узнать строку А.А. Блока он просто не может. Но читатель сразу же увидит, что Ахматова цитирует неточно: Блок — «Я послал тебе черную розу в бокале», Ахматова — «..Он.../Слал ту черную розу в бокале». Это не может быть небрежностью или недосмотром: Ахматова понимала, что читатель знает блоковское стихотворение «В ресторане».

Пушкин тоже не мог сомневаться, что его читатель знает Евангелие, но в эпиграфе к стихотворению «Свободы сеятель пустынный...» цитирует его тоже неточно.

У Пушкина:

Изыде сеятель сеяти семена своя

В Евангелиях:

Се изыде сеяй, да сеет (Матф. 13, 3).

Се изыде сеяй сеяти (Марк 4, 3).

Изыде сеяй сеяти Семене своего (Лука 8, 5).

Это не может быть случайной ошибкой, ведь цитата нужна автору не для того, чтобы продемонстрировать свои знания или точно выразить свою мысль чужими словами. Цитата — это возможность *диалога*¹ с другими текстами, диалога, который обогащает авторское высказывание за счет цитируемого текста. Стоило назвать стихотво-

рение — «Гамлет», и одно это слово, подключив авторский текст к тексту-источнику, заставило заработать ассоциации и мгновенно актуализировать все, связанное для читателя с этим персонажем, этой трагедией, с тем, что потом стало называться *гамлетизмом*, и т. д. Так любая цитата, обогащает авторский текст за счет текста цитируемого. Поэтому, неточно процитировав Евангелие, Пушкин подключил свое стихотворение не к индивидуальному высказыванию одного из евангелистов, но ко *всему* Четвероевангелию как Новому Завету: эпитафия как бы моделирует саму суть евангельской формулы.

Теория диалога была создана М.М. Бахтиным. В его эстетике диалог — фундаментальное понятие, без которого невозможно говорить о специфике искусства. Именно на теории диалога построена известная работа Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

Неточность ахматовской цитаты играет похожую, но несколько иную роль.

Блок:

Я сидел у окна в переполненном зале.

Где-то пели смычки о любви.

Я послал тебе черную розу в бокале...

Ахматова:

Это он в переполненном зале Слал ту черную розу в бокале..

Как видим, Ахматова объединяет часть первого стиха («в переполненном зале») со слегка видоизмененным третьим. И это не просто неточность. Это уже другая *точка зрения*. Она заменяет «я» на «он», и субъект действия («я сидел...», «я послал...») становится объектом наблюдения, становится тем, кого видят со стороны. Вместо блоковского «послал» у Ахматовой «слал». Внешне это мелочь, но замена совершенного вида на несовершенный лишает действие «одноразовости» и законченности, рождает ощущение длительности, постоянства и нескончаемости: не однажды послал, а слал все время, всегда. Опущенное «тебе» («я послал тебе...») лишает высказывание конкретного адресата, но зато роза становится (чего не было у Блока) «той» («слал ту черную розу...»), единственной, отличной от всех других, запомнившейся навсегда, розой-символом. И все это вместе оказывается теперь *образом-портретом* самого Блока, увиденного как бы со стороны:

Это он в переполненном зале Слал ту черную розу в бокале...

Итак, важна не точность цитирования, но *узнаваемость* цитаты. Важно, чтобы читатель услышал чужой голос, и тогда не только сама цитата будет восприниматься в обобщенно-символическом значении, но и весь авторский текст обогатится за счет текста-источника. Цитата становится как бы представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций.

Вот начало стихотворения, открывающего ахматовский цикл «В сороковом году», который посвящен гибели Европы, поработанной фашизмом:

Когда погребают эпоху, Надгробный псалом не звучит, Крапиве, чертополоху, ' Украсить ее предстоит.

И только могильщики лихо Работают. Дело не ждет!

Когда читатель узнает в этом шестистишии реминисценцию похорон Офелии (а он должен к этому прийти хотя бы ретроспективно: ведь в следующем стихотворении цикла есть прямая отсылка к шекспировским трагедиям: «Двадцать четвертую драму Шекспира/Пишет время своею рукой»), оккупация Парижа, о которой говорит Ахматова, соотнесется для него с трагедией беззащитной любви. А потому и зло, торжествующее в Европе, оставаясь конкретно-историческим (заголовком точно обозна-

чена вторая мировая война — «В сороковом году»), оказывается одновременно и общечеловеческим.

Но и в самой этой реминисценции есть скрытая цитата. Она представлена только одним словом — «чертополох». В сценах, связанных с Офелией, среди многих трав и цветов есть крапива, упомянутая Ахматовой, но нет чертополоха. С одной стороны, реминисценция и не должна точно представлять цитируемый текст, тем более что ситуативно все точно: могила, заросшая крапивой и чертополохом, — I символ заброшенности, забытости, небытия. Поэтому «чертополох» — это прежде всего *предметная деталь*, знак беспамятства, одичания. Но, с другой стороны, в стихах Ахматовой, написанных до этого цикла, слово «чертополох» упоминается только однажды и в сходном контексте — в стихотворении «Поэт. (Борис Пастернак)», где она создает портрет Пастернака, широко используя цитаты из его стихов. Поэт, считает Ахматова, «награжден каким-то вечным детством», в частности за то, что «кладбищенский воспел чертополох». Эта цитата отчетливо отсылала к «Высокой болезни» — пастернаковскому реквиему культуре и интеллигенции, гибнущим в революции. И вот теперь эта же по сути цитата (кладбищенский чертополох) подключает к теме гибели Европы трагическое мироощущение «Высокой болезни» как символ гибели культуры в социальных потрясениях, чем бы ни были они вызваны: войнами или революциями.

Это ахматовское шестистишие как бы демонстрирует одну из важных особенностей цитирования: автор может обращаться сразу к *нескольким* текстам-источникам, никак непосредственно не связанным между собой. В этом случае в самом авторском тексте возникает *многоголосие*, сложная перекличка чужих голосов, беспредельно расширяющая границы авторского текста. Так, в «Белой гвардии» М.А. Булгакова есть цитаты из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, «Господина из Сан-Франциско» ИА. Бунина, гимна «Боже, царя храни», написанного ВЛ. Жуковским, пьесы Д.С.Мережковского «Павел I», «Бесов» Ф.М. Достоевского, из Апокалипсиса, произведений М.Ю. Лермонтова, В.В. Маяковского. В каждом отдельном фрагменте цитата мотивирована сюжетом, но одновременно она становится и *знаком*¹ определенной концепции жизни, к которой адресуются автор или герои. А в своей совокупности они представляют тот духовный опыт человечества, на фоне которого автор разворачивает свой сюжет¹.

До сих пор речь шла о *лексических* цитатах. Однако в стихотворных текстах цитаты могут быть не только лексическими, но и *метрическими, строфическими, фоническими*. Связано это с тем, что ритм в поэзии играет не менее важную роль, чем слово, а потому определенные строфические, фонические или метрические формы закрепляются в сознании читателя как *знак* определенного поэта. Можно, скажем, не знать, что в метрике Пушкина на долю ямбов приходится 83,4 % всех строк, а из них четырехстопным ямбом написано 65,7 %². Но интуитивно именно четырехстопный ямб ощущается как знак пушкинского метра. Пушкинский четырехстопный ямб и цитирует Маяковский в «Юбилейном», уговаривая классика участвовать в новой жизни, предлагая новый предмет для поэзии — рекламу:

Я дал бы вам
жидкость
в рекламу б
и сукна,
выдал
гумских дам.

И тут же признается, уличая себя в подхалимаже, обнажая цитату:

(Я даже
ямбом подсюсюкнул, чтоб только
быть
приятней вам.)

Так поэт вступает в диалог, противопоставляя ямбу иные размеры, к которым, как кажется ему, взывает современность («Вам теперь пришлось бы бросить ямб картавый»). Ямб оказывается цитатой, адресующей не только к Пушкину. Классический четырехстопный ямб — знак целой культуры, с которой Маяковский ведет диалог³.

Итак, цитируя, писатель вступает в диалог с отдельным произведением, творчеством определенного автора и даже культурой. Возникает вопрос: что вообще может быть процитировано, что может выступать в роли текста-источника? Ответ, вероятно, таков: *любой* текст, известный определенному кругу людей и имеющий культурное значение.

Достаточно часто цитируются *священные* книги (Библия, Коран, Талмуд), сочинения, связанные с язычеством и расколом.

Это могут быть тексты, играющие важную роль в становлении *национальной культуры, истории нации* (например, «Слово о полку Игореве», «Задошщина», «Сказание о Мамаевом побоище», которые цитирует Блок в своем цикле «На поле Куликовом»).

Текстом-источником может быть отдельное *произведение*, или *творчество* писателя, осмысленное как единое целое. Так, например, соотнесенные между собой пушкинские цитаты из цикла М.И. Цветаевой «Стихи к Пушкину» могут стать основой реконструкции того, что Цветаева называла «мой Пушкин». Каждая отдельная цитата в этом случае может быть прочитана как одна из граней образа Поэта, а их соположение позволит представить его многомерность. Частным случаем обращения к творчеству как к тексту-источнику можно, вероятно, считать и *автоцитирование*. Цитируя свои собственные стихи, поэт вступает в диалог с самим собой, воспринимает собственное творчество как бы со стороны. Но возможен и другой вариант. Пример тому — творчество Лермонтова: обильно цитируя самого себя, он не раз возвращается к одним и тем же автоцитатам. Если внимательно проанализировать, какие именно автоцитаты наиболее частотны у него, можно с достаточной степенью достоверности утверждать, что каждая из них — формула постоянно и всегда волнующей поэта проблемы. «Вставляя» эту формулу в разные контексты, он ищет разные возможности, варианты, способы ее решения. Эти автоцитаты как бы маркируют опорные точки мироощущения поэта.

Как к цитируемому тексту художник может обращаться и к определенному *типу культуры*, если он видит в ней другую, оппозиционную той, к которой принадлежит сам. Например, Пушкин в восьми из девяти стихотворений цикла «<Подражания Корану>» достаточно точно цитирует Коран, который, в сущности, был почти неизвестен русскому читателю. И поэтому цитаты выступают здесь в роли знака достоверности цитируемого текста. Апеллируя к Корану как к типу мировосприятия, цитата становится знаком определенной культуры. Коран как источник играет здесь роль представителя культуры. Однако возможно и прямое цитирование культуры как текста, без посредников. Пример тому — творчество русских постмодернистов, которые часто «монтируют» свои тексты из *цитат-знаков*, тех штампов, в которых реализовалась социалистическая культура (так называемый *соцарт*) и обыденное сознание советского человека. Вот фрагмент стихотворения ДА Пригова, построенного на цитатах-клише:

Течет красавица Ока Среди красавицы Калуга Народ-красавец ноги-руки Под солнцем греет здесь с утра Днем на работу он уходит К красавцу черному станку А к вечеру опять приходит Жить на красавицу Оку.

Весь этот текст представляет собой по сути комбинацию штампов. Поэтому многие стихотворения постмодернистов внешне напоминают *центыны* — стихотворения, составленные из строк одного или нескольких поэтов (лат. cento — одежда или одеяло из разноцветных лоскутов)¹.

Итак, подключая авторский текст к чужому, адресуя читателя ко всему тексту-источнику или какой-то его грани, цитата остается элементом сразу двух текстов: чужого и авторского. Это и определяет ее конструктивную роль: создавая на малой площади авторского текста огромное смысловое напряжение, она становится одним из «нервных узлов» произведения. Поэтому важно, в какой именно *позиции* находится цитата в тексте.

Условно можно обозначить три основные позиции: начало, финал, «между началом и финалом». Начало и финал — это *сильные позиции*². Под началом мы будем понимать заглавие, эпиграф, посвящение и первую строку стихотворного или первый абзац прозаического текста, под финалом — последнюю строку стихотворного или последний абзац прозаического текста.

Цитата в *начале* подключает весь авторский текст к источнику и сразу же определяет установку на восприятие: понимание всего последующего под определенным углом зрения. Так, заглавие блоковского цикла «Пляски смерти» — это цитата, подключающая цикл одновременно к целому ряду текстов. Прежде всего это цикл Брюсова «Пляска смерти», в котором поэт воссоздает мироощущение средневекового немца: в подзаголовке стояло — «Немецкая гравюра XVI в.». Ганс Гольбейн младший, «словесный портрет» рисунков которого воспроизвел Брюсов, не был первым в воплощении этой темы. Его «Образы смерти» — переосмысление танца, возникшего из старинного немецкого обряда: после погребения исполнялся особый танец, символизирующий победу жизни над смертью. Одновременно заглавие подключает блоковский цикл к мощной традиции немецкого романтизма (Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне, И.В. Гёте) и целому пласту немецкой литературы, известному как поэзия «плясок смерти», к традиции европейской и русской музыкальной культуры («Пляска смерти» Ф. Листа и К. Сен-Сенса, «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского). А для современного читателя блоковское заглавие вступит в диалог еще и с теми текстами, которые появились в послеблоковское время: симфонической пьесой А. Онеггера «Пляска смерти» и его же ораторией «Пляска мертвецов», созданных под впечатлением тех самых гравюр, что вдохновили и Брюсова на его цикл, «Пляской мертвецов» У. Диснея, гравюрами «Танец смерти» Ф. Мазереля и романом Б. Келлермана «Пляска смерти»¹.

Так *цитата-название* предопределяет понимание цикла Блока как реплики в диалоге. Разумеется, уровень подготовленности читателя! определит и степень узнаваемости цитаты, т. е. того многоголосия, | которое он здесь услышит.

Цитата в *финале* тоже оказывается в сильной позиции. Финал — это своего рода кода, поэтому финальная цитата заставляет читателя, как правило, ретроспективно переосмыслить весь текст. Такова, например, роль русской народной пословицы, завершающей стихотворение Пастернака «Гамлет», — «Жизнь прожить — не поле перейти».

В любом другом месте текста (мы обозначили эту позицию «между началом и финалом») цитата играет не конструктивную, а обычную, основную свою роль: на малой площади текста создает смысловое напряжение.

Особую роль цитата играет в *авторском цикле*, ансамбле произведений, единство которого обусловлено авторским замыслом². Содержание такого цикла не является суммой содержаний отдельных произведений, его обставляющих. Не менее важны для понимания целого и те дополнительные смыслы, которые образуются из взаимодействия отдельных произведений. Поэтому так важны *циклообразующие связи*, которые не только организуют отдельные произведения в ансамбль, но и порождают важные смыслы, которых нет в отдельных произведениях. Одной из таких цикло- (а следовательно, и смыслообразующих связей может быть цитирование. В схеме это выглядит так. В ряде стихотворений цикла есть цитаты из одного текста. И следовательно, отсылая к одному источнику, они связывают с ним каждое стихотворение. Это — связь *по вертикали*. Но одновременно устанавливается связь и между самими цитатами (*по горизонтали*, непосредственно между стихотворениями). И это, в свою очередь порождая новые смыслы, создает ощущение *единства* всего ансамбля. Такова роль цитат из Пушкина в цикле Цветаевой «Стихи к Пушкину», из Библии и Шекспира — в цикле Ахматовой «В сороковом году» (о которых уже шла речь).

Нередко в циклах используется и так называемая *сборная цитата* — знак-символ определенного источника¹, например вынесенное в заглавие пастернаковского цикла слово *ветер*: «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)». «Ветер» — это символ мироощущения Блока, каким видел его Пастернак. Вынесенное в заглавие, это слово становится затем *лейтмотивом* всего цикла. Сначала эта сборная цитата воплощает личную судьбу Блока, его юность, жизнь, поэзию: «ветренник внук», «он ветрен, как ветер,/Шумевший в имени...», «тот ветер, проникший под ребра/И в душу, в течение лет/Недоброю славой и доброй/Помянут в стихах и воспет», «Тот ветер повсюду. Он — дома,/В деревьях, в деревне, в дожде,/В поэзии третьего тома,/В «Двенадцати», в смерти, везде». В следующем стихотворении цитата реализует другое свое значение: оставаясь символом личной судьбы Блока, олицетворенный «жестокий не к сроку» ветер становится одновременно и символом сверхличной его судьбы. В последнем стихотворении цикла цитата объединяет оба эти значения, ветер превращается в «ураган», «великую бурю», «циклон», надвигающийся на Россию, и Блок теперь оказывается одним из их воплощений. Так сборная цитата становится для Пастернака одним из способов воплотить свое мироощущение, обратившись к Блоку как глобальной фигуре русской поэзии рубежа веков.

В.Л. Хализев. ЭПОС

В эпическом роде литературы (гр. *epos* — слово, речь) организующим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это — цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле — это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование вклю-

чает в себя также *описания*, т. е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле:/К нему записочки несут»,—говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л.Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц—их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается своего рода сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей, являющихся их поступками (действиями).

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О.Тенри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея», «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности целой эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину человеческого сознания, и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это—весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения далеко не всегда содержит сведения о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах. Дух повествования, по словам Т. Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ»; «нет для него разделения между «здесь» и «там»»¹. А вместе с тем речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего. В любом эпическом произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему видение мира и способ мышления. В этом смыс-

ле правомерно говорить об *образе повествователя*. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря Б.М. Эйхенбауму, В.В. Виноградову, М.М. Бахтину (работы 1920-х годов). Суммируя суждения этих ученых, Г.А. Гуковский в 1940-е годы писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и <...> об изображающем, носителе изложения <...>. Повествователь — это не только более или менее конкретный образ <...>, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»¹.

Эпическая форма, говоря иначе, воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете — склад ума и чувств повествователя. Облик повествователя обнаруживается не в его действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном повествовательном монологе. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Не может быть полноценного восприятия народных сказок без пристального внимания к их повествовательной манере, в которой за наивностью и бесхитростностью того, кто ведет рассказ, угадываются ирония и лукавство, жизненный опыт и мудрость. Невозможно почувствовать прелесть героических эпосов древности, не уловив возвышенного строя мыслей и чувств рапсода и сказителя. И уж тем более невысказано понимание произведений А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова и И.С. Тургенева, А.П. Чехова и И.А. Бунина, М.А. Булгакова и А.П. Платонова вне постижения «голоса» повествователя. Живое восприятие эпического произведения всегда связано с пристальным вниманием к той манере, в которой ведется повествование. Чуткий к словесному искусству читатель видит в рассказе, повести или романе не только сообщение о жизни персонажей с ее подробностями, но и выразительно значимый монолог повествователя.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и представлен в ее истории тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто повествует о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, ему присущ дар «всеведения», и его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Многочисленно, что Гомера нередко уподобляв небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой классической эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик,— читаем мы у Шеллинга,— который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...> он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости»¹.

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Сходные мысли о природе повествования высказал Т. Манн в статье «Искусство романа»: «Быть может, стихия повествования, это вечно-гомеровское начало, этот вечный дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наибо-

лее полно и достойно воплощает стихию поэзии». Писатель усматривает в повествовательной форме воплощение духа иронии, которая является не холодно-равнодушной издевкой, но исполнена сердечности и любви: «это величие, питающее нежность к малому», «взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»².

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами подчеркивается далеко не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий едва ли не возобладало *субъективное* повествование. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому — подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля. Эта битва воспроизведена отнюдь не по-гомеровски: повествователь как бы перевоплощается в героя, юного Фабрицио, и смотрит на происходящее его глазами.

Дистанция между ним и персонажем практически исчезает, точки зрения обоих совмещаются. Такому способу изображения порой отдавал дань Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; военный совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз — пережитые им самим, другой — увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно также произведениям Ф.М. Достоевского и А. П. Чехова, Г. Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. «Нужно перенестись в действующее лицо», — замечал Флобер. При сближении повествователя с кем-либо из персонажей широко используется несобственно-прямая речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX—XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное — пониманием жизни как совокупности непохожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и ценностных ориентации.

Наиболее распространенная форма эпического повествования — это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из лермонтовского «Героя нашего времени», Гринев в пушкинской «Капитанской дочке», Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф.М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) самим писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (трилогия Л.Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И.С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д.

Дефо, «Моя жизнь» А.П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко. Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

М.И. Шапур. ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ

Поэтический язык, или *язык художественной литературы*,—это один из важнейших *языков духовной культуры*, наряду с *языком религии* (культы) и языком науки. В системе человеческой культуры поэтический язык как *язык словесного искусства*, в первую очередь, противостоит стандартному *литературному языку* как *языку официального быта*. Функциональное и собственно лингвистическое различие между этими языками уходит своими корнями в различие между сферами культуры: *бытом*, с одной стороны, и *материальной и духовной культурой*, с другой. Специализированные отрасли материальной и духовной культуры делают установку на *эволюцию*, изменение, открытие нового; быт же направлен в основном на *генезис*, т. е. на воспроизведение, умножение, тиражирование ранее достигнутого в других областях. Пользуясь романтическим образом Хлебникова, противоречия, возникающие между культурной эволюцией и генезисом, можно назвать конфликтом «изобретателей» и «приобретателей»: экономика «приобретает» достижения материальной культуры, идеология — достижения культуры духовной; политика пытается примирить и увязать экономику и идеологию. Официальная коммуникация между духовной культурой, материальной культурой и бытом осуществляется исключительно средствами литературного языка¹.

Поэтический язык (как и вообще языки духовной культуры) *открыт*: он ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях — на оригинальность. В духовной культуре язык — объект постоянной рефлексии: согласно Л.П. Якубинскому, именно в этих «формах речи (<...> особенно в поэзии)» языкотворчество становится сознательным и активным; в то же время «языковые изменения в массе» случаются совершенно «независимо от какого-нибудь умышленного творчества»². В отличие от языка художественной литературы, литературный язык есть главным образом область языкового потребления (употребления). Он пассивен, установлен на генезис, т. е. на воспроизведение уже бывшего, на общепонятный (облегченный) пересказ, повторение, популяризацию — и потому усреднен, освобожден от «крайностей», свойственных языкам духовной культуры. Основной фактор их эволюции — изобретение, тогда как основной фактор эволюции литературного языка — отбор. Стандартный язык официального быта в большой мере консервативен, *закрыт*: он строго блюдет свою невыразительную чистоту.

Языки духовной культуры и литературный язык до некоторой степени делят между собой две важнейшие функции человеческой речи: *выражение смысла* (эксплицирование) и его *передачу* (коммуникацию). Литературный язык более диалогичен: для него важнее момент всеобщности, вседоступности, всепонятности; цель широкого распространения содержания ставится здесь во главу угла. Напротив, языки духовной культуры более монологичны: они служат прежде всего для «выявления» содержания, всё равно, эмоционального или ментального, но воплощенного полно и максимально адекватным способом. Их существо — в гибкости выразительных средств, пусть порой за счет их общедоступности: ни жрец, ни поэт, ни ученый никогда не пожертвуют точностью и адекватностью выражения во имя легкости восприятия (но, разумеется, это вовсе не означает, будто языки духовной культуры не имеют или не учитывают адресата). Эстетическая «установка на выражение» была осмыслена И.Г. Гаманом, И.Г.

Гердером, В. фон Гумбольдтом, немецкими романтиками³. Эта традиция дала основание *лингвистической поэтике*, в первую очередь в Германии (немецкие по-» следователи Б. Кроче: К. Фосслер, Л. Шпитцер и др.) и в России (А. А. Потебня, а в XX в. — теоретики Московского лингвистического кружка и Опояза). Л. Шпитцер справедливо писал: <<...> язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение <...> лишь при той степени утонченности, какой теперь достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться как выражение, искусство — как коммуникация»; результатом явилась «грамматикализация искусствознания»¹. Позднее экспрессивность, понятая как особая («эмотивная») функция языка, была отделена от его собственно «поэтической функции»², проявляющейся в «рефлексивности» слова, в его «обращенности на само себя»³, или, что то же самое, в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого»⁴.

«Установка на выражение» связана с характером авторства и непосредственно отражается на круге потребителей текста. По словам К. Фосслера, «в искусстве (и в языках духовной культуры в целом.—*М. Ш.*) господствует право личности, в грамматике (т. е. в литературном языке. — *М.Ш.*) — право коллектива»⁵. Языки духовной культуры зачастую вполне понятны только более или менее узкой касте «профессионалов». Возможно, в несколько меньшей степени это относится к языку искусства, но и он нередко оказывается усложненным, понятным для немногих («ftir Wenige», как писал Жуковский). Такой язык требует «медленного чтения», специального изучения, вдумчивой экзегезы. Напротив, язык официального быта, т. е. язык государства, прессы, школы и т. д.⁶, потенциально адресован всем без исключения членам данного общества; он с самого начала стремится собрать максимум воспринимающих. Важнейшее качество литературного языка — его *универсальность*, связанная с его претензией передать, популяризировать практически любое содержание (хотя бы и с некоторыми потерями). Языки духовной культуры такой способности лишены: так, смысл литургии невыразим на языке математической науки, и наоборот. Эта *специализация* объясняется повышенной семантической формой, которая изначально накладывает определенные ограничения на содержание: языки духовной культуры были выделены из языкового континуума с целью выражения особой, небытовой семантики, и именно к определенному типу смыслам оказались лучше всего приспособленными соответствующие средства выражения.

Литературный язык уже в силу своей готовности передать любое сообщение оказывается безразличным, нейтральным по отношению к выражаемым смыслам. Его интересуют только нормативные грамматические значения — это наиболее семиотичная (конвенциональная) манифестация национального языка. Языки духовной культуры противостоят языку официального быта как *семантически маркированные* — *семантически нейтральному*. В языках материальной культуры усилен денотативный полюс знака и ослаблен сигнификативный: упор сделан на обозначаемое. Основная функция этих языков — номинация: многочисленные технические диалекты знают названия сотен тысяч предметов и их деталей, о существовании которых рядовой носитель литературного языка даже не подозревает. В языках духовной культуры, наоборот, усилен *сигнификативный* полюс знака и ослаблен денотативный: установка сделана на обозначающее (последнее особенно характерно для религиозной мифологии, ирреалистического искусства и математической науки). Принципиальное различие в структуре «материального» и «духовного» знаков хорошо видно из сопоставления технической номенклатуры и научной терминологии: первая — предметна, вторая — понятийна. Литературный язык занимает на этой координатной оси нейтральное по-

ложение, являясь своеобразной точкой отсчета: денотат и сигнификат в нем уравновешены и, по возможности, приведены в соответствие друг с другом.

В свою очередь, принципиальное различие между языками духовной культуры также лежит в области семантики. Если *религиозно-мифологический символ* в пределе тяготеет ко всезначности, а *научный термин* — к однозначности, то *художественный (поэтический) образ* в общем случае двузначен, так сказать метафоричен, ибо всегда соединяет прямое и «поэтическое» значение. В силу этого язык художественной литературы обычно называют «языком образным»¹. Поскольку всё словесное искусство так или иначе есть вымысел, постольку «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле»². Однако для выражения переносного, обобщенного значения, «более далекого» или «более широкого», художник слова свободно пользуется формами бытового языка. Их прямое, первичное, общеязыковое значение становится «внутренней формой», т. е. связующим звеном между внешними формами языка и их поэтической семантикой: очень часто никакой специальной, *ad hoc* придуманной материальной формы поэтический образ не имеет¹.

Специализированные языки духовной культуры органически связаны с содержанием, несут его в себе, непосредственно его в себе заключают. Мы вправе говорить о *единстве их содержания и формы*, если не полном, то, во всяком случае, *частичном*: в них легко может быть семантизирован какой угодно элемент внешней языковой структуры². Например, не говоря уже о лексике и фонетике, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции»³. В поэтическом языке наряду со служебной, грамматической ролью все эти формы могут играть роль образного средства. Вспомним хотя бы восходящие еще к Аполлону Григорьеву и Потембне известные наблюдения Л.В. Щербы над семантикой рода и залога в стихотворении Гейне о сосне и пальме («*Ein Fichtenbaum steht einsam...*») и в его русских переводах: ««...» совершенно очевидно «...» что мужеский род (*Fichtenbaum*, а не *Fich-te*) не случаен и что в своем противоположении женскому роду *Palme* он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине»⁴.

В поэтическом языке образную значимость могут получить не только те формы, которых много, но и те, которых мало, не только те, которые есть, но и те, которых нет. Так, одна из самых ярких особенностей языка раннего Мандельштама заключается в тенденции к «безглагольности»: удельный вес личных форм глагола в общем объеме грамматических форм оказывается исключительно мал. Наиболее полно значимое отсутствие таких форм выразилось в стихотворениях, где глагольная парадигма представлена только причастиями и/или инфинитивами: «Звук осторожный и глухой/Плода, *сорвавшегося* с древа,/Среди немолчного напева/Глубокой тишины лесной...» («Звук осторожный и глухой...»; ср. стихотворения «Нежнее нежного...», «Что музыка нежных...», «Автопортрет» и др.). Во множестве «глагольных» произведений Мандельштама есть одна-две «безглагольных» строфы: «О, вещая моя печаль,/О, тихая моя свобода/И неживого небосвода/Всегда смеющийся хрусталь» («Сусальным золотом горят...»); «Медлительнее снежный улей./Прозрачнее окна хрусталь,/ И бирюзовая вуаль/Небрежно брошена на стуле» («Медлительнее снежный улей...») и др. Особенно характерны случаи прямого аграм-матизма—употребление деепричастий в предложе-

ниях без глагольной предикации или независимо от нее: «Немного красного вина,/Немно-го солнечного мая, —/И, тоненький бисквит ламоя./Тончайших пальцев белизна» («Невыразимая печаль...»); «И лодка, волнами *шурша*,/ Как листьями...» («Как тень внезапных облаков...»); здесь безглагольность мотивирована апосиопезой, т. е. оборванностью высказывания, однако полный первопечатный текст аграмматизма не устраняет: «И лодка, волнами шурша,/Как листьями, — уже далёко,/И, принимая ветер рока,/Раскрыла парус свой душа» — при нормальном порядке слов было бы: «И лодка уже далеко, шурша волнами, как листьями»); «Ладя воздушная и мачта-недотрога,/Слился линейкою преемникам Пе-тра,/Он учит: красота — не прихоть полубога,/А хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство»; «линейкой служит» мачта, а «учит» — формально Петр, а по смыслу, скорее всего, — «фрегат или акрополь», упомянутый в предыдущей строфе).

По законам поэтической логики отсутствие финитных форм открывает путь к бесконечности — *ad infinitum*. Устраняя перфект, пре-зент, футурум, а также конъюнктив, оптатив и императив, ранний Мандельштам за границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая на первый план оппозицию мгновения и вечности: «На стекла вечности уже легло/Мое дыхание, мое тепло <...> Пускай мгновения стекает муть, —/Узора милого не зачеркнуть» («Дано мне тело — что мне делать с ним...»). Поэт выстраивает два ассоциативных ряда: «вечность — камень — архитектура» («Пешеход») и «мгновение — звук — музыка» («Отчего душа так певуча...»). Музыка почти иллюзорна: звук живет лишь мгновение; архитектура кажется реальной: камень сулит бессмертие. Но противоположности сходятся: изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижимая архитектура близки своей «беспредметностью»: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало. Отсюда известный афоризм: «архитектура — застывшая музыка», «музыка в камне». Это квинтэссенция темы мгновения, остановленного и превращенного в вечность: «Узор отточенный и мелкий./Застыла тоненькая сетка» («На бледно-голубой эмали...»); «Запечатлеется на нем узор» («Дано мне тело...») и др. Глубинная оксюморонность образов «застывшего движения» и «онемевшей музыки» пронизывает многие стихотворения раннего Мандельштама, включая его «Автопортрет»: <<...> Тайник движенья непочатый» (ср. Баратынского: <<...> Храня движенья вид»). Этот гимн «скрытым силам» — потенциальной, а не кинетической энергии — есть не что иное, как борьба со временем, хрупкая попытка преодоления смерти, *momentum sub specie aeternitatis*: <<...> В сознании минутной силы,/В забвении печальной смерти» («На бледно-голубой эмали...»); «Неужели я настоящий,/И действительно смерть придет» («Отчего душа так певуча...»; ср. «Tristia», где вместе с нахлынувшими финитными формами глагола вторгается и становится центральной тема смерти)¹.

В результате целенаправленного упорядочения и семантизации внешней формы в поэтическом языке (как и в других языках духовной культуры) появляется новый уровень: взятый с точки зрения формы, он должен быть определен как *композиционный*, а взятый с точки зрения содержания — как *концептуальный*. Законы его организации В.В. Виноградов назвал «грамматикой идей»². Разумеется, свою композицию наряду с художественным текстом имеет и текст, составленный по правилам литературного языка. Но композиция композиции рознь. Феномен композиционного уровня в языках духовной культуры никоим образом не исчерпывается проблематикой лингвистики текста (т. е. изучением сверхфразовых единств, связывающих между собой предложения или даже абзацы): «грамматика идей» относится к грамматике текста, как то, что можно, было бы назвать назвать «гиперсемантикой», к тому, что традици-

онно называется гиперсинтаксисом. В литературном языке композиция текста определяется, в первую очередь, прагматикой, а в языках духовной культуры — семантикой: изменение композиции непосредственно отражается на содержании (представим себе, что произойдет, если мы в соответствии с фабулой перестроим композицию «Тристрама Шенди» или «Героя Нашего Времени»). В этом отношении «обратный» порядок фраз, абзацев, глав, частей ничем в принципе не отличается от обратного порядка слов. В нормальном случае тема (то, что уже известно) предшествует реме (тому, что сообщается). Точно так же в композиции нарративного произведения то, что описывается раньше, обычно предшествует тому, что описывается позже; противоположная последовательность является композиционной инверсией, которая так же, как инверсия синтаксическая, стилистически и семантически маркирована. Именно поэтому композицию литературного произведения есть все резоны считать еще одним уровнем его языка. Здесь действует общее правило: «La parole общего языка в тенденции превращается в la langue языка поэтического»¹.

Содержание композиционного уровня языка художественной литературы составляют семантические структуры, реализующиеся в отрезках речи, больших, нежели фраза. Таков, к примеру, сюжет: он в целом или отдельные его звенья могут быть в той или иной степени универсальными, общими ряду произведений, авторов, литературных эпох и т. д., т. е. принадлежащими не тексту, но языку (именно языковой характер сюжета волшебной сказки установил В.Я. Пропп). В стихотворном языке наиболее характерной единицей композиционного уровня является строфа. Та или иная строфическая форма, даже когда она имеет имя, указывающее на ее создателя, популяризатора или произведение, в котором она впервые возникла (шестистишие Ронсара, восьмистишие Гюго, спенсерова или онегинская строфа и т. д.), как правило, встречается во многих произведениях и при этом имеет автономную семантику, как принято говорить, «семантический» ореол, делающий более или менее уместным использование этой формы здесь и сейчас. Строфа может подчеркивать и усиливать семантику других языковых форм или даже сообщать тексту свою собственную семантику, связанную с историей ее употребления: так, одическое десятистишие, «высокая» семантика которого обусловлена его связью с жанрами торжественной и духовной оды, попадая в «низкие» произведения Баркова, Н. Осипова и других, сообщала их сочинениям ыряи-комическую окраску.

Собственная семантика композиционных форм оказывается относительно устойчивой и независимой от семантики прочих уровней языка: композиция говорит сама по себе, помимо того что говорят слова, предложения и т. д. При этом возможны два варианта: в одних случаях композиционные формы аккомпанируют общей семантике, в других случаях — формируют ее сами, без участия языковых форм прочих уровней. Примеров включения композиционной семантики в сводный ансамбль форм поистине необозримое множество. Мы уже поминали онегинскую строфу, которая, как известно, является не только композиционным, но также синтаксическим и семантическим единством (случаи межстрофных переносов в «Евгении Онегине» единичны). Это значит, что налицо единство разных уровней, их, если угодно, изоморфизм: именно онегинская строфа является важнейшим средством создания композиционного целого, позволяющим объединить в рамках одного произведения разнородный тематический материал, и в частности облегчающим переход от сюжетных компонентов семантики ко внесюжетным и обратно. Тем не менее на протяжении романа от этой универсальной композиционной формы Пушкин отказывается трижды: два раза в III главе и еще один раз — в VIII-й. Письмо Татьяны к Онегину, как и письмо Онегина к Татьяне,

написано астрофическим 4-стоп-ным ямбом, а «Песня девушек» из III главы — 3-стопным нерифмованным хореем с дактилическими окончаниями (*Девуцы-красавицы,/ Душеньки-подруженьки <...>*). Смена композиционных форм соответствует смене субъекта повествования: в рассказ от лица автора включаются формально завершённые высказывания, вкладываемые в уста персонажей. Временный отказ от строфы призван подчеркнуть также «фольклорный» характер песни и усилить иллюзию «документальности» писем Татьяны и Онегина¹.

Значительно труднее продемонстрировать, как композиционная семантика формирует смысл самостоятельно, без поддержки других языковых форм. Простейший пример такого рода даёт написанное на два голоса стихотворение Карамзина «Кладбище» (вольный перевод с немецкого). Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй — исключительно в светлых: «Страшно в могиле, хладной и темной!/Ветры здесь воют, гробы трясутся,/Бе-лые кости стучат» — «Тихо в могиле, мягкой, покойной./Ветры здесь веют; спящим прохладно;/Травки, цветочки растут Совершенно симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Казалось бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены в стихотворении поровну — предпочтение не отдаётся ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» — заканчивает, и потому стихотворение воспринимается как гимн вечному покою: «Странник боится мертвой юдоли;/Ужас и трепет чувствуя в сердце,/Мимо кладбища спешит» — «Странник усталый видит обитель/Вечного мира — посох бросая,/Там остаётся навек». Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм. В этом одно из принципиальных расхождений эстетического языка и бытового: в повседневном диалоге, в отличие от поэтического, вовсе не всегда выигрывает тот, за кем остаётся последнее слово. Так за мнимой диалогичностью композиции обнаруживается скрытая монологичность художественного высказывания.

Своеобразие языков духовной культуры определяется не только структурно-семантическими, но и *собственно лингвистическими* их отличиями от языка официального быта. Об особых формах поэтического языка трактовали уже старые поэтики, называя их в числе *поэтических вольностей* (*licentia*), вне поэзии неупотребительных. Так, в «Новом и кратком способе к сложению Российских стихов» Тредиаковский писал о том, что «глаголы второго лица, числа единственного, могут кончиться на *ши*, вместо на *шь*; так же и не определенные на *ти*, вместо на *ть*. Например: *пишеши*, вместо *пишешь*, и: *писати*, вместо *писать*». В поэтическом языке можно употребить «местоимения *мя*, *тя*, вместо *меня*, *тебя*; так же *ми*, *ти*, вместо *мне*, *тебе*». «Прилагательные единственные мужеского рода, кончащиеся на *и* краткое <...> могут, по нужде (т. е. для рифмы. — М. Ш.), оставлять краткое *и*. Так вместо *довольный*, может положить в конце стиха: *довольны*». «Многие речения, которые сложены в самом Начале из частиц *со*, *во*, *воз*, *вое* <...> *из* и *об* перед *о*, могут, для нужды в стихе, выкидывать письма *о*. Так *сочиняю*, может написано быть: *счиняю*; *водружаю*: *вдружаю*; *возобновил*: *взобновил* <...> *обошлю*: *обшлю*». «Словам: *рыцарь*, *ратоборец*, *рать*, *витязь*, *всадник*, *богатырь* и прочим подобным, ныне в прозе не употребляемым, можно в стихе остаться». «Сверх сего; слова, которые двойное, и часто сомненное имеют ударение просодии, могут положиться в стихе двояко; например: *цветы* и *цветы*» — и т. п.

Как видно даже из этой цитаты, лингвистические различия между литературным языком и языком художественной литературы могут фиксироваться на всех уровнях без исключения. В области *фонетики* возможны акцентологические различия, мотивированные и немотивированные: «Хвор все, насилиу дышу,/Изнурен и бледен,/Виршей

уже не пишу:/Мыслями я беден» (К. Батюшков. «Хвор все, насилу дышу...»). Нередко встречаются различия в дистрибуции фонем: «Когда в товарищах согласья нет,/На лад их дело не пойд<'э>т» — вместо *не пойд<'о>т*» (И. Крылов. «Лебедь, Щука и Рак»); а также различия в составе фонем, в частности включение на правах «цитаты» фонем других языков: «Под небом Шиллера и Г<0>те» — рифма к слову *свете* (А. Пушкин. «Евгений Онегин»); «И каждый вечер за *шлаг-б<го>мами*» — рифма к слову *дамами* (А. Блок. «Незнакомка») и т. д.¹ Особо следует отметить явление полной поэтической редукции гласных, на возможность которой указывал уже Тредиаковский. Из современных поэтов этим приемом часто пользуется Д. А. Пригов: «Но наступит справедливость/И свободные народы/Гибралтарского *прошейка*/С родиной *воесъединятся*» («Гибралтарский перешеек...»); «Милые, бедные, я же не зверь!/Не *мериканц* во Вьетнаме!» («Свет зажигается — страшный налет...»).

Разговорную и художественную речь сближают, в частности, нередкие пропуски грамматически подразумеваемых форм, т. е. эллипсис, но функции его в поэзии и за ее пределами часто не совпадают¹: «По холмам — круглым и смуглым,/Под лучом — сильным и пыльным./Сапожком — робким и кротким —/За плащом — рдяным и рваным» (М. Цветаева. «По холмам — круглым и смуглым...»). В 12 строках этого произведения, логоэдический стих которого усиливает синтаксический параллелизм, нет ни одного подлежащего и сказуемого на целых три строфы: перед цезурой стоят обстоятельства и дополнения, после цезуры — определения. Однако отсутствие глагольных сказуемых не только не лишает стихотворение внутренней динамичности, но наоборот, всячески ее подчеркивает: на месте одного пропущенного глагола оказываются целых четыре тире, подчеркивающие стремительность и неуклонность движения женских сапожков вслед мужскому плащу. Со своей стороны, отсутствие подлежащих создает обобщенный образ: *я, ты, она* — за *ним(и)* идем и идем.

К области поэтического синтаксиса относятся также отступления от стандартных языковых норм, выражающиеся в отсутствии грамматической связи или в ее нарушении (солецизм): «Мне совестно, как честный офицер» (А. Грибоедов. «Горе от ума»); «Дрожа, я затыкал ушей,/Когда слышал ночных мышей» (С. Николаев. «Рассказ ветерана») и т. п. Деформация общеязыкового синтаксиса может выражаться в таких фигурах, как эллипсис (т. е. пропуск подразумеваемого слова или нескольких слов: «Ужель и люди веселятся?/Ужель не их — их не страшит?»), анаколуп (т. е. синтаксическое рассогласование членов: «Кто имя новое узнает,/Нося печати, воскресает (вместо *воскреснет*. — М. Ш.)/Мироточивою главой»), силлепс (т. е. синтаксическое выравнивание неоднородных членов: «Не жди из гроба воскресенья,/В грязи валяясь вещества,/Алкая в ней увеселенья/И отчужденный божества»), эналлага (т. е. употребление одной грамматической категории вместо другой: «Уснувший воспрянешь творец» = «уснув, воспрянешь творцом») и др. (все примеры из «Одичалого» и «Тюремной песни» Г. Батенькова; ср. выше анаколупы у Мандельштама). Особый случай солецизма — это опущение предлогов, как в стихах Д. Бурлюка или Маяковского: *он раз чуме приблизился троном; трудом поворачивая шею бычьей; склонилась руке; окну лечу* и др. (при желании эти примеры можно истолковать и как эллипсис, и как анаколуп)². Совершенно особую категорию случаев составляют нарушения нормального порядка слов, т. е. инверсии, не мотивированные актуальным членением предложения. Иногда поэтический порядок оказывается столь свободным, что затемняет смысл предложения: <<...> Его тоскующие кости,/И смертью — чуждой сей земли/Не успокоенные гости», т. е. «гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью» (А. Пушкин. «Цыганы»); <<...> А руин его потомок/Языка не разгадал», т. е. «потомок не раз-

гадал языка его руин» (Е. Баратынский. «Предрассудок! он обломок...»).

Поэтическая *морфология* — это все виды нарушения стандартного словоизменения. Таково, во-первых, изменение неизменяемых слов — «В общем,/у Муссолини/вид шимпанзы» (В. Маяковский. «Муссолини») — и, во-вторых, переход слова в другой грамматический разряд: 1) перемена рода: «усастый *нянь*» (В. Маяковский. «Хорошо!»); 2) перемена склонения: «Не трогал пальцем я и вошь,/Когда она ползла под *кожъ*» (С. Николаев. «Рассказ ветерана»); 3) единственное число у существительных *pluralia tantum* и множественное число у существительных *singularia tantum*: «Засучили рукав,/оголили руку/и хватъ/кто за шиворот,/а кто за *брюку*» (В. Маяковский, «На учет каждая мелочишка»); 4) смена разряда прилагательных (переход относительных прилагательных в качественные): «Весенний день горяч и *золот*» (И. Северянин. «Весенний день»); 5) возвратность невозвратных глаголов и наоборот: <„> «на нее/раскаленную тушу *вскарабкал*/новый голодный день» (В. Маяковский. «Война и мир»); 6) переходность непереходных глаголов и наоборот: <«...> Юношу — славыте,/Юношу — *плачьте*...» (М. Цветаева. «Георгий»); 7) настоящее время у глаголов совершенного вида и простое будущее у глаголов несовершенного вида: <«...> *Вздыму* себя, потом опять скакну <...>» (Н. Заболоцкий, «Безумный волк») и многое другое¹. Кроме того, поэтическая морфология допускает просторечное, диалектное и архаическое словоизменение: <«...> Я *есмь* — конечно *есъ* и Ты!» (Державин в оде «Бог» употребляет формы 1 и 2 л. глагола *быть*, утраченные литературным языком).

Наряду с поэтическим формотворчеством встречается поэтическое словотворчество. Если оно осуществляется в точном соответствии с общеязыковыми словообразовательными моделями, его следует относить исключительно к области поэтической *лексикологии*, где оно должно изучаться как явление неологии. Но если словотворчество писателя приводит в действие модели, малопродуктивные или вовсе непродуктивные за пределами художественной литературы, тогда мы имеем дело с поэтическим *словообразованием*. Наиболее радикальным изобретателем окказиональных способов словопроизводства, незнакомых стандартному языку, был, несомненно, Хлебников, расширявший свой поэтический словарь, например, за счет «скорнения» согласных (по аналогии со склонением и спряжением): *творяне*<-*дворяне*, *могатыры*-*богатырь*, *можсар*<-*пожар*, *могач*<-*богач* и т. д.' В результате хлебниковский язык обрастал новонайденными суффиксами, префиксами и даже корнями: ср. суффикс *-еден* (*во-ждебен*, *единебен*, *княжебен*, *звучебен* etc. *молебен*), префикс *су-* (*сувы-рей* 'север', *сулоб* 'надбровная часть лба' etc., образованные по аналогии со словами *сумрак*, *сугроб*, *суглинок* и прочими²). Тогда как большинство неологизмов Маяковского строится из готовых, легко вычленимых морфем, у Хлебникова *смехачи* и *гордешницы* — это ранний этап словоновшества, от которого он ушел к неологизмам типа *резьмо* и *мнестр*³. основополагающий принцип хлебниковского слова — множественность его потенциальных членений на «значимые» сегменты (поиски их значения были особой заботой поэта): *мог-о-гур*, *мо-го-гур* (ср. *мо-гровый*<-*ба-гровый*), *м-о-г-о-гур* (ср. *могатый**-*богатый* & *мо-г-ебен**-*мо-л-ебен*), *м-о-г-о-г-ур* (*беда-г-ур*<-*беда-к-ур*) и т. д.⁴ Такие слова хотят быть текстами и боятся превратиться в неразложимые знаки.

Едва ли не наиболее заметные и постоянные отличия поэтического языка от языка официального быта сосредоточены в области *лексики*: произведение любого жанра может органически включать в себя находящиеся вне сферы общеупотребительного словаря славянизмы и историзмы, архаизмы и неологизмы, окказионализмы и варваризмы, профессионализмы, арготизмы, диалектизмы, просторечие, сленг, а также брань и мат⁵. Эти отличия настолько очевидны и широко распространены, что

иллюстрировать их специальными примерами здесь нет никакой необходимости.

Не считая творческих отступлений от норм литературного языка, поэты нередко пользуются своим правом на случайную, непреднамеренную *ошибку*: <<...> Без грамматической ошибки/Я русской речи не люблю» (А. Пушкин. «Евгений Онегин»). Хлебников считал опечатку еще одним способом словопроизводства: «рожденная неосознанной волей наборщика», она «может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью» («Наша основа»). Д. Хармс вслед за Достоевским и Крученых настаивал на свободе писателя от орфографических и пунктуационных «оков»: «На замечание: "Вы написали с ошибкой". Ответствуй: "Так всегда выглядит в моём написании"»². Разумеется, поэтические ошибки не ограничиваются правописанием — они время от времени появляются на всех уровнях языка: синтаксическом, морфологическом, фонетическом (погрешности против орфоэпии), лексико-семантическом (тах называемая «авторская глухота») и проч. Иногда они бывают связаны с употреблением архаических форм: «Хотел мне дать забвенья *Боже/И* дал мне чувство рубежа <...>» (Д. Самойлов. «Утраченное мне дороже...»); звательный падеж используется в качестве именительного); «Тот, *кто* вверху *еси/дд*. глотает твой дым!» (И. Бродский. «Горение»; местоимение *кто* рассогласовано со сказуемым *еси*, стоящим в форме 2 л.). Но проникая в художественный текст, ошибка канонизируется, становится неотъемлемой частью языка — «из песни слова не выкинешь».

Дело, однако, не исчерпывается и этим. В дополнение к сказанному язык художественной литературы допускает любое *коверканье речи*, чтобы передать, допустим, душевное состояние персонажа или указать на его этническую принадлежность: «Мой друг, мне уши заложило;/Скаши по/сромче...» (А. Грибоедов. «Горе от ума»). Язык искусства легко принимает в свою систему иноязычные вставки, появляющиеся с какой угодно частотой (например, в макаронической поэзии) и практически любой протяженности (фонема, морфема, слово, сочетание слов, фраза и т. д.). При этом разноразличные элементы могут быть четко разграничены, как у И. Мятлева в «Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой» или у А.К. Толстого в «Истории государства Российского», а могут быть «сплавлены» настолько, что «язык-суперстрат» оказывается неотделимым от «языка-субстрата» (классический образец такого «сплава» — «Finnegan's Wake» Джойса). Например: «В огромном супермаркере Борису Нелокаичу/показывали вайзоры, кондомеры, гарпункели <...> компотеры, плей-бодеры, люлякеры-кебаберы,/горячие собакеры, холодный бан-кен-бир./Показывали разные девайсы и бутлегеры./кинсайзы, го-лопоптеры, невспейпоры и прочее./И Борис НелокаеуксЬ поклялся, что на родине/такой же цукермаркерет народу возведет!» (А. Левин. «В зеркале прессы»).

Возможны ситуации, когда произведение национальной литературы полностью создается на «чужом» языке, живом или мертвом. В этих случаях в качестве языка русской художественной литературы будут выступать французский или немецкий, латынь или церковнославянский. В свое время Р. Якобсон перевел стихи Маяковского на старославянский язык: не рассматривать же в самом деле этот перевод как факт старославянской литературы'. Наконец, в поэзии возможно создание *искусственного языка*, в частности так называемого «заумного», не похожего ни на один литературный язык на свете². Слова в нем частично или полностью десемантизируются, а то и вовсе рассыпаются на морфемы шде фонемы, отдавая функцию выражения смысла своеобразно подобранным морфемо- и звукосочетаниям: «Дыр бул щыл/убЪшщур/скум/вы со бу/рл эз» (А. Крученых). Фонема при этом может семантически приравняться к морфе-

ме, а морфема — к лексеме³.

Следует особо отметить, что все вышеперечисленные характеристики отличают не поэзию от прозы, а художественный язык от нехудожественного: мы не можем назвать ни одной собственно языковой формы, которая была бы возможна в стихе и невозможна за его пределами. Но в большинстве случаев типологические свойства языка художественной литературы в стихотворной речи проявляются полней и резче, чем в прозаической. Именно поэтому приведенные примеры были взяты из поэтических текстов; именно поэтому эстетически значимую речь принято также называть поэтической. Ясно, что любые ее специфически лингвистические отличия от стандартного языка все без исключения факультативны: в том или ином конкретном произведении каждого из них может не быть. Но какие-нибудь лингвистические отличия произведение, написанное на языке художественной¹ литературы, будет иметь обязательно (в противном случае нам не объяснить, почему мы говорим о разных функциональных языках, а не о-разных функциях одного и того же языка)¹. Другое дело, что эти отличия могут быть достаточно невелики: язык Тургенева или Бунина тоже не совпадает с литературным языком, хотя он и намного ближе к нему, чем язык Лескова или Ремизова.

Лингвистическое и функционально-семантическое отличие языка художественной литературы как от литературного языка, так и от других языков духовной культуры позволяет охарактеризовать наличную языковую ситуацию как *многоязычие sui generis*. Полифункциональный язык официального быта конкурирует со специализированными языками духовной культуры: первый ориентирован «вширь», вторые — «вглубь». Каждый из языков духовной культуры допускает систематический перевод на язык быта и имеет в нем свой субститут — определенный «функциональный стиль»², или «диалект»³ литературного языка. Выигрывая в количестве, общий язык проигрывает в качестве: с каждой из специальных функций он справляется хуже, чем соответствующий язык духовной культуры.

Л.В. Чернец. ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ СЛОВАРИ ПО ТЕРМИНОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (КРАТКИЙ ОБЗОР)

Слово *термин* (лат. *terminus* — предел, граница) в древнеримской мифологии было именем бога межей и пограничных межевых знаков, весьма почитаемого крестьянами (в честь Термина ежегодно устраивались праздники — *терминалии*). Можно сказать, что словари терминов той или иной науки суть вехи в ее развитии, в особенности если их разделяют сто, пятьдесят, а в наше время даже десять лет.

В России начало традиции составления словарей по терминологии литературоведения положено трудом Н.Ф. Остолопова «Словарь древней и новой поэзии» (в 3 ч. СПб., 1821). Гораздо раньше обрели словарную форму биографические и библиографические сведения о писателях: в 1772 г. вышел «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н.И. Новикова, включавший более 300 персоналий. Новиков имел немало преемников (Е.А. Болховитинов, Г.Н. Геннади, Н.Н. Голицын и др.), чего нельзя сказать об Остолопове. Кроме маленького «Опыта литературного словаря» Д.М. (Ц.А. Милютин), вышедшего в Москве в 1831 г., других книг такого рода в XIX в. не появилось.

Когда в 1925 г. вышла в свет двухтомная «Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов» (М.; Л.), это долгожданное издание читатели вынуждены были сравнивать со «Словарем...» Остолопова. Последнему некоторые лукавые рецензенты даже отдавали предпочтение. Так, И. Сергиевский, недовольный эклектичностью

энциклопедии, писал: «Остается верить, надеяться и ожидать лучшего будущего, а пока... а пока, в случае нужды, обращаться к «Словарю древней и новой поэзии» Николая Остолопова»¹. Надежды оправдались — по крайней мере в том отношении, что интервалы между изданиями терминологических словарей сокращаются и появляются их различные типы: наряду с общими — специализированные, посвященные тому или иному разделу науки, направлению, школе¹.

Точкой отсчета в данном жанровом ряду остается остолоповский словарь. Автор писал его по заданию «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» в течение 14 лет. Словник состоит из 423 терминов, среди них немало родственных (напр.: *Описание, Описательный, Описательная поэзия*). Добрая половина статей разъясняет «тропы и фигуры как украшения, принадлежащие равно и прозе и поэзии» (1, с. III), знакомит с запутанной и громоздкой жанровой номенклатурой, со стихотворными размерами, их происхождением и применением. «Пусть обвинят меня лучше в излишестве, нежгли в недостатке»,—предупреждал Остолопов (1, с. III). Упомянутое «излишество» с годами все более повышает познавательную ценность книги. В 1910 г. В. Брюсов, занимавшийся стиховедением, просит у А Белого на «семь дней» словарь Остолопова, который «трудно... достать»².

С любовью и тщанием составленный, снабженный многочисленными примерами, словарь этот — памятник ушедшему классицизму, свод правил, рекомендаций и образцов, аналог «поэтик» и «риторик». Исходным в определении понятий является принятое в риторической традиции отнесение их к «изобретению» мыслей (или предметов), их «расположению» и словесному «украшению». Характерен сам метод работы над словарем: преобладают компиляции, комментированный пересказ, цитирование авторитетов. Интересно, что источники не приводятся именно тогда, когда излагаются «общие правила»: «Особенные рассуждения по какому-либо роду поэзии означены именем сочинителя или названием книги, из которой почерпнуты; общие же правила оставлены без такого указания по той причине, что они повторяются, или лучше сказать, переписываются во всех пиитиках, следовательно, и нет никакой нужды знать, из какой именно Пиитики выписаны мною» (1, с. IV).

Контрастный теоретический фон, провоцирующий полемику, у Остолопова практически отсутствует, хотя на годы составления словаря пришлись особенно жаркие литературные баталии; так, с 1815 по 1818 г. на заседаниях общества «Арзамас» карамзинисты весело «хоронили» членов «Беседы любителей русского слова» во главе с А.С. Шишковым. Среди примеров, приводимых Остолоповым,—стихи Дмитриева, Жуковского, Пушкина («Руслан и Людмила»); составитель не был ни воинствующим классицистом, ни анахоретом, не знакомым с новейшей поэзией. Как считает А. С. Курилов, «Остолопова можно понять: ему приходилось решать, чему отдать предпочтение — правилам поэзии, освященным именами десятков и сотен европейских теоретиков, которые опирались на художественный опыт многовековой данности, или новациям, вошедшим в теорию поэзии вместе с «Эстетикой» Баумгартена и немецкой идеалистической философией, которым было от роду всего немногим более полувека. Остолопов не раздумывая встал на сторону первых: их было больше и их имена могли только украсить его «Словарь». Исследователь видит «огромную роль» словаря в подведении итогов старой, риторической теории поэзии и тем самым — в обнаружении «творческой ее непригодности»¹.

Да, конечно, словарь Остолопова не обращен вперед: здесь нет статей «Гений», «Вкус», но есть большая статья «Подражание», где подчеркнута исключительная польза литературной учебы, перерастающей в соперничество (примеры: Вергилий — Го-

мер, Державин — Гораций); «предосудительны одни только *подражания*, так сказать, *механические...*» (2, с. 393). Вскользь упомянут роман, характеристика же «эпопеи» занимает почти 70 страниц. Тон изложения уверенный, менторский: «...Первые правила повествования суть *ясность* и *правдоподобие*» (2, с. 377); «В творениях важных не должно описывать наружного вида пространно...» (2, с. 308); различаются «простой», «средний», «высокий» слоги (стили), к «погрешностям» отнесен слог «темный, принужденный, надутый, низкий, холодный, однообразный» (3, с. 199). (В 1844 г. Белинский в рецензии на 9-е издание «Общей реторики» Н. Кошанского заметил: автор «забыл, что слогов не три, а столько, сколько было и есть на свете даровитых писателей»².)

Однако нормативность теории классицизма имела для словаря как для *жанра* последствия скорее позитивные: обзревалась многократно испытанная *терминосистема*. Это не был просто перечень. Принцип системности, проявляющийся в межстатейных связях, разъяснялся Остолоповым в «Методической таблице» (помещенной в конце 3-й части). Здесь термины, а также важнейшие «правила», сгруппированы по тематически-проблемному принципу. Получилось 11 групп: «О словесности вообще», «Стихосложение», «Поэзия», «Поэзия Эпическая», «Поэзия Лирическая», «Поэзия Драматическая», «Поэзия Дидактическая», «Поэзия Романтическая» (т. е. рыцарские поэмы и пр.), «Поэзия Буколическая, Пасторальная или Пастушеская», «Поэзия Описательная», «Статьи дополнительные, принадлежащие различным родам Поэзии». Алфавитный порядок терминов получал, таким образом, «противовес» в рубрикаторе, выделявшем подсистемы понятий.

В 1831 г. Московская университетская типография печатает «Опыт литературного словаря» Д.М. Автор, не знакомый с остолоповским трехтомником, также следовал риторической традиции — в ее московском варианте (в 1822 г. вышло «Краткое начертание теории изящной словесности» А.Ф. Мерзлякова—главного авторитета для Д.М.). В «Предисловии» автор просил смотреть на его труд «не как на книгу дидактическую, но как на занятие юноши», и признавался, что «не смел быть слишком новым» (с. 5, 7). Тем знаменательнее включение в словарь статей «Эстетика» (это «наука вкуса» — с. 203) и «Роман». Последний определяется как «историческое, или большею частью вымышленное повествование, содержащее какое-нибудь романическое или любовное происшествие, замечательное завязкою или развязкою. Слог романа должен быть легок, натурален, живописен» (с. 137); один из лучших образцов жанра — «Юрий Милославский» Загоскина. Поистине «и старым бредит новизна»: роман как бы вводится в старую жанровую классификацию.

А далее в издании терминологических словарей наступает почти вековой перерыв, что поразительно на фоне стремительного обновления литературоведения. На все, однако, есть свои причины: общим мощным импульсом формирования научных методов и школ (мифологической, культурно-исторической, сравнительно-исторической и др.) был принцип *историзма*. Ключевым словом науки стала *история* (*эволюция, генезис*)¹, что подчеркивают сами заглавия главных трудов: •«Исторические очерки русской народной словесности» Ф.И. Буслаева (1861), «История славянских литератур» (1879) и «История русской литературы» (1898) А.Н. Пыпина, «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870) и «Три главы из исторической поэтики» (1898) А.Н. Веселовского и др. Теория же словесности прочно ассоциировалась с многовековой традицией «реторик» и «пиитик», их вневременными «правилами» и «образцами». Полемический настрой научных исканий (не только против риторической традиции, но и против умозрительных схем немецкой эстетики) хорошо передают слова Ве-

селовского: «...сравнительно-исторический материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром»¹.

В еще более откровенной форме отталкивание от отвлеченного теоретизма, схоластики прослеживается в выступлениях передовых педагогов². Так, В.И. Водовозов в статье с вызывающим названием «Существует ли теория словесности и при каких условиях возможно ее существование?» («Русское слово». 1859. № 4) карикатурно излагает положения «общей теории» («...лирика основана на чувстве. Но довольно ли ограничиться этим, наполнив пустоту содержания возгласами о силе и нежности чувства?») и связывает будущее преподавание литературы только с «историческим методом». «..Везде «история» должна служить основанием теоретических объяснений. При настоящем положении нашей словесности, я полагаю, всего полезнее было бы составить хотя краткий курс истории всеобщей литературы для употребления в школах»³.

Возвращение — на новой основе — к вопросам художественного образа *вообще*, к *теоретической поэтке* связано прежде всего с трудами АА Потебни («Из записок по теории словесности», опубл. в 1905 г.) и его школы. На новой основе, поскольку историзм мышления свойствен Потебне не в меньшей степени, чем основателю исторической поэтики А.Н. Веселовскому; название «историческая», по мнению ученика Потебни А.Г. Горнфельда, «подходило бы к каждой строчке, написанной Потебней»⁴. Опираясь на многие положения Веселовского, Потебни и одновременно споря с ними, писали свои первые работы, с явным теоретическим уклоном, представители «формальной» школы: «О теории прозы» В.Б. Шкловского (1925), «Проблемы стихотворного языка» Ю.Н. Тынянова (1924), «Морфология сказки» В.Я. Проппа (1928). Последний подчеркивает приоритетность изучения *структуры* объекта перед его генезисом: «Ясно, что прежде, чем осветить вопрос, *откуда сказка происходит*, надо ответить на вопрос, *что она собой представляет*»¹. Характерно и возвращение к словарной форме теоретико-литературного знания. Д.Н. Овсяннико-Куликовский в качестве приложения к учебному пособию «Теория поэзии и прозы» включает маленький словарь, где разъясняются 32 термина, важнейшие для *его* концепции².

1920-е годы богаты теориями и спорами о них; тем ответственнее была задача составления литературоведческого тезауруса. Такое издание появилось в 1925 г.—это вышеупомянутая «Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов» под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чехихина-Ветринского. Словник включал 776 терминов — цифра внушительная (правда, не менее четверти относились только к лингвистике, как-то: «лабиализация», «фрикативные согласные»). В словаре вычленяются проблемно-тематические циклы, принадлежащие перу специалистов в данной области: так, о драме писал В. Волькенштейн, о стихосложении — С. Бобров, Г. Шенгели, о тропах и фигурах — М. Петровский, о литературных заимствованиях и отталкиваниях — И. Розанов, о характерах и типах — Д. Благой, о критике — А. Лаврецкий, о фольклоре — Ю. Соколов, о заглавиях, предисловиях, цитатах — С. Кржижановский и т. д. В то же время было немало случайных авторов, что подчеркивало неучастие тех, кого следовало пригласить в первую очередь. Как сокрушался один из рецензентов, Б. Аннибал, из марксистов «наиболее интересные... не дали ничего», «нет и леф'ов», «почему-то осталась в стороне и группа ленинградцев: Замятин, Чуковский, Эйхенбаум, _ Тынянов, Томашевский и Шкловский, которые могли бы быть ? весьма полезны»³. На эти «по-

чему» часто надо было искать ответ в экстранаучных обстоятельствах, все более громко заявлявших о себе и в такой, казалось бы, спокойной области, как терминология литературоведения.

Тем не менее в целом словарь делали профессионалы, и его полезно читать и сегодня. Историк науки интересно сравнить словники энциклопедии и словаря Остолопова, объемы одноименных статей, проследить изменения в значениях терминов. Больше всего преемственность обнаруживается в областях *стилистики* и *стиховедения*. Соответствующие термины, в основном греческого и латинского происхождения, представлены даже избыточно, о чем с иронией писал Юргис (Ю. Соболев), рецензент «Журналиста» (одной из целей этого периодического издания была помощь рабкорам): читатель «найдет 776 терминов, натолкнувшись на такие сладкозвучные, как «агглютинация», «анадишгосис», «антиспаст» и «зевгма». От его внимательного читательского глаза не ускользнет и «евфемизм» с «эпомонионом», и «билабиальный звук» с «фрикативными согласными». Однако тщетно он будет искать в указателе такие слова, как «газета», «журнал» (и журнализм), «корреспондент», «передовая статья», «письмо в редакцию». Нет даже слова «плагиат»!»¹.

Согласились бы с такой оценкой филолог-античник или стилист? Скорее всего они предпочли бы добавить «газету» и «плагиат» (кстати, слово изначально латинское, *plagiatus*—похищенный) к «зевгме» и «евфемизму». Старые термины еще не свидетельство научного консерватизма. Нередко именно статьи, посвященные таким словам, особенно наглядно демонстрируют изменение общего научного контекста. Так, С. Боброва интересовало в стиховедческих понятиях совсем не то, что в свое время занимало Остолопова, оспаривавшего, например, «божественное» происхождение стопы, «закрывающей в себе два слога: первый краткий, второй долгий» и якобы изобретенной Ямбом (сыном нимфы Эхо и бога Пана), чтобы дразнить Цереру. «...Такое слозоупотребление для нас, не верующих существованию ни Пана, ни Цереры, не может показаться удовлетворительным» (3, с. 484). Бобров в статье «Ямб» сосредоточен на *отступлениях* от метра и в специальной таблице прослеживает (вслед за А. Белым) историю русского четырехстопного ямба вплоть до появления «паузованного стиха, где зачастую даже трудно указать основу ритма: двудольную и трехдольную» (2, с. 1182). (Напомним, что «паузник» Боброва значил приблизительно то же, что «дольник» В. Брюсова.)

Резкий семантический сдвиг обнаруживается в толковании старых терминов, ставших *ключевыми* в постромантической эстетике и поэтике. Так, в статье «Стиль» Ю. Подольского отмечено, *во-первых*, двойное значение понятия: узкое — «слог писателя», широкое — «совокупность изобразительных средств, свойственных тому или иному художнику» (2, с. 868). *Во-вторых*, подчеркивается *индивидуальность* стиля (со ссылками на Бюффона, Р. де Гурмона, А. Горнфельда) и вклад формалистов в ее изучение: «...Может быть, неведомо для самих себя и невольно они путем такого метода, *тихой сапой* своего формального разбора, извне приближаются тоже к внутреннему существу дела, т. е. к творческому лику писателя, потому что этот лик не может не проявляться в стиле, своем верном зеркале, в стиле, как оформителе содержания» (2, с. 870). Учение же о трех слогах (стилях) и стилистических «погрешностях» осталось лишь в «истории вопроса».

Аналогичная переакцентуация — в статье «Подражание» И. Розанова: за немногими исключениями подражания (если это не пародии) «несравненно хуже образца» и нормальны лишь «в период ученичества» (2, с. 604).

О движении литературы и теории литературы за истекшее столетие (и какое сто-

летие!) свидетельствовало *приращение, обновление* терминологии. «Байронизм», «сатанизм», «мировая скорбь», «*soleure locale*», «натурализм», «реализм», роман «социальный», «экспериментальный», «научный» и др. (многим разновидностям жанра посвящены отдельные статьи, в дополнение к «Роману» Л. Гроссмана), «усадебники» и «урбанисты», «декадент», «вечная женственность», «футуристы», «пролетарские писатели», «детская литература»[^] «кинолитература» — вот ряд терминов (не всегда удачных), обязанных своим появлением литературному процессу XIX — начала XX в. А есть термины — знаки литературоведческих концепций, научных направлений, они часто образуют подсистемы. Так, «мотив», «сюжет», «странствующие сюжеты» восходят к «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовского и используются при сравнительном изучении фольклора и литератур; «сюжет», «фабула», «прием», «остранение» — лексика ОПОЯЗа и прежде всего В. Шкловского; «образ», «мышление в образах», «идеализация», «апперцепция» — язык А.А. Потебни и вообще «психологистов», пересматривавших эстетическую теорию Гегеля и Белинского. Маленький цикл С. Кржижановского: «Заглавие», «Предисловие», «Цитата», «Читатель» и др. — предвосхищает интересы современной «лингвистики текста», а статьи И. Розанова о преемственности в литературе (где разграничиваются «подражание» и «заимствование», «отталкивание», «стилизация», а также «продолжение» известных произведений) намечают проблематику историко-функционального направления (оформившегося в 1970—1980-е годы).

Но все это отдельные, *авторские* проблемно-тематические циклы. А что же представляет собой словарь в целом, как сочетаются под одной обложкой разные подсистемы понятий, научные направления (формалисты и А. Веселовский, психологическая школа и, наконец, социологасты, задающие тон в те годы)? Установка редакторов, как водится, была заявлена в Предисловии. Оно было сверхкратким и, по-видимому, достаточно декларативным. Подчеркивалась просветительская цель издания — помочь «широким читательским массам, которые в настоящее время с жадностью бросились на книги». О методологии писалось в соответствии с духом и фразеологией времени: «Подводя социальный фундамент в многочисленных статьях и объяснениях литературной терминологии, редакция стремилась дать читателю возможность понять существо современных теоретических расхождений, постигнуть законы формального строения художественного памятника, вырастающего на социально-экономической почве» (1, 1). Как сказал бы грибоедовский герой, «тут все есть, коли нет обмана»: и «социальный фундамент», и «формальное строение», и «теоретические расхождения», и «широкие массы», жаждущие духовной пищи.

Однако собственно «социологической» лексики в словнике было мало — вопреки ожиданиям, возбуждаемым Предисловием. Отсутствовали «социальный эквивалент», «классовая психоидеология», «социальный характер» и другие опорные понятия (напомним наблюдение рецензента, что из марксистов «наиболее интересные... не дали ничего»). С 1929 г. стала выходить «Литературная энциклопедия» под ред. В.М. Фриче, где названные понятия действительно рабочие.

Эклектика вместо системы знания — таков был дружный суровый приговор, вынесенный энциклопедическому словарю 1925 г. (хвалили в нем только отдельных авторов, чаще других — М. Петровского и Ю. Соколова). Р. Шор нашла, что «применение «социологического метода» не выходит... за пределы... предисловия», его нет при объяснении не только стилистических и метрических приемов («где формальное описание вполне уместно»), но и «жанров, школ и литературных направлений, т. е. там, где исследователь берет художественное слово в целом, как некоторую вещь мира

культурно-социального»¹. И. Сергиевский, напротив, счел недостаточным внимание к проблемам литературной формы, в частности композиции (при избыточности лингвистических и эстетических терминов): «Зато с великолепной небрежностью пропущены термины композиции, введенные немцами и достаточно прочно акклиматизировавшиеся в нашем научном обиходе, нет ни экспозиции, ни диспозиции, ни интродукции, ни *Spannung*, ни *Geschichte*, ни *pointu*, ни рамы»². С. Дмитриев указывал на закономерность эклектизма: «Беспринципность «Литературной энциклопедии» не случайна; она отражает тот эклектизм, который господствует в современной русской науке о поэзии — бесформенной груде взглядов, мнений, точек зрения, где мирно сосуществуют Маркс и Фрейд, Аристотель и Крученых, Фортунатов и Карл Бюхер, Белинский и Дарвин, Спенсер и Потебня — вся эта груда не только наполняет собою энциклопедию, но и составляет действительное «литературное мирозерцание» многих представителей литературной науки»³.

Эта язвительная характеристика наводит на некоторые размышления о специфике жанра энциклопедического (гр. *enkyklopaideia* — круг знаний) словаря, пусть только терминологического. Одна из важнейших функций словаря — быть хранителем и передатчиком информации, быть Памятью культуры; отсюда естественное стремление к полноте словника. Чем больше «объем» памяти, тем лучше для «пользователя»: поэтому предпочтительнее словарь, где есть не только Маркс, но и Фрейд *et vice versa*. Здесь требования к словарю подобны требованиям к библиографии, к алфавитному каталогу библиотеки: шире круг! Применительно к теоретико-литературным терминам это можно проиллюстрировать, скажем, так: ценность словника возрастает, если наряду с терминами «характер», «герой» в него будут включены «протагонист», «актант», «амплуа театральные» (и эти амплуа будут названы: «инженю», «травести», «субретка», «резонер» и пр.); если наряду с пятью стопами силлабо-тоники будут разъяснены термины, фиксирующие отступления от метра: «амфимакр», «пеонизированный стих», «хориямб» и т. д.

Однако чем полнее словник, тем больше риска превратить словарь в «бесформенную груду» материалов. Информативная функция словаря не единственная и, что еще важнее, *не автономная* от другой его функции — *системного* представления науки, ее понятийно-терминологического аппарата, в котором находят отражение внутренние, структурные связи между литературными явлениями. Мнемозина не может заменить Минерву: сами матрицы процесса запоминания суть классификации, где господствуют категории рода, вида, причинности и прочая логистика. Подобно тому как предметный каталог («мозг» библиотеки) описывает те же книги, которые даны в каталоге алфавитном, но уже в иной, не произвольной последовательности (и именно здесь дебютант в науке ищет *свою* библиографию), терминологический словарь нуждается в специальном, дополнительном эксплицировании связей между терминами. *Дополнительном*: поскольку предполагается, что словарные статьи в совокупности представляют терминосистему, что дефиниции, внутрисловарные ссылки согласованы друг с другом. Но даже и в этом, идеальном случае желателен некий метатекст, служащий проблемно-тематическим путеводителем по терминологии (наподобие «Методической таблицы» Остолопова).

Ведь если сравнивать словарную книгу с родственным жанром учебника (по теории литературы) как *тексты*, отвечающие критериям внутренней связанности единиц (когерентности), завершенности¹, то очевидны преимущества учебника, раскрывающего определенную концепцию уже через структуру оглавления (нередко многоступенчатую) и логическую последовательность частей. Поэтому в терминологиче-

ском словаре важно использовать для разъяснения общего замысла *рамочные, побочные* компоненты текста: предисловия, послесловия, приложения, содержащие неалфавитные перечни терминов и пр.

Трудность, однако, состоит в том, что отечественное литературоведение — как в 1925 г., так и в 1980—1990-е годы — очень далеко от монологизма научного мышления — почвы, безусловно, благоприятной для составления непротиворечивого терминологического словаря, но слишком стерильной для богатого урожая. В отличие от Остолопова, современный составитель имеет дело не с одной и даже не с двумя, а с целым рядом терминосистем, используемых различными научными школами и в разных областях исследований. При этом часто употребляется одна и та же лексика, что далеко не всегда осознается не только читателями, но даже авторами-литературоведами; так, скользящая семантика свойственна терминам «точка зрения», «мотив», «текст», «диалог»¹. Слово-термин, подобно обычному слову, оказывается хамелеоном. После энциклопедии 1925 г., сильно разочаровавшей рецензентов, вышло три общих словаря: «Поэтический словарь» А.П. Квятковского (1966 г., 670 терминов), «Словарь литературоведческих терминов» (1974 г., более 600 терминов) и «Литературный энциклопедический словарь» (ЛЭС; 1987 г.). Кроме того, появилось несколько специализированных словарей, знакомящих с опорными понятиями русской формальной школы, теории «целостности произведения» Б.О. Кормана, теории художественного восприятия, издаются словарные материалы (описание изданий см. в сноске № 1 на стр. 522). Здесь словники небольшие (от 20 до 60 терминов), поскольку дана лишь избранная, рабочая терминология, где коннотации сведены к минимуму. Например, в словаре Кормана читаем: «*зона*—совокупность для данного субъекта сознания однородных точек зрения»; «*сфера*—совокупность для данного субъекта сознания зон» (с. 178, 184). Строго выдержан принцип системности, есть четкий метатекст. В целом такие словари смотрятся, конечно, намного выигрышнее общих. Однако за пределами их небольших словников остается почти вся традиционная терминология. Будучи ключом к пониманию штудий отдельного автора или направления, эти эзотерические лексиконы поставляют сравнительно немногие слова в активный словарь литературоведения в целом; сомнительно, например, сколько-нибудь широкое использование слов *зона* и *сфера* в указанных Корманом значениях.

Не зная же друг о друге, существовать отдельно литературоведческим цехам удастся сравнительно недолгое время: ведь предмет изучения у них общий, и сама природа художественной литературы, доставляющей читателю эстетическое наслаждение, противится слишком темным, эзотеричным, в особенности слишком стерильным, «техническим» языкам ее описания. (Хотя, конечно, границы между *экзо*-и *эзотерическими* языками проблематичны, подвижны, зависят от среды функционирования.) Как бы то ни было, *центробежным* тенденциям в литературоведении, расслоению его языка на научные «диалекты» противостоят не менее мощные *центростремительные* силы. И общие — энциклопедические и близкие к ним — словари, имеющие широкий адресат, результируют работу именно этих сил, служат *взаимопониманию* литературоведов различной ориентации. Информативность тезаурусов обеспечивается обширностью словников, в большей своей части наследуемых от предшествующих словарей («герой», «трагедия», «описание», «метафора», «ямб» и пр.). Но как достигнуть в словаре, претендующем на отражение литературоведческого полиглоитизма, или плюрализма, соблюдения принципа *системности*, как избежать эклектики, рассогласованности терминов?

Здесь могут быть разные, пути. Но очевидно, что в любом случае ответственная

роль принадлежит *метатексту*, где разъясняется общий замысел книги, где констатируется наличие различных терминосистем в современном литературоведении и говорится о том, как данное обстоятельство учитывается в словнике и представлении термина, в структуре статьи. *Осознанная, оговоренная* рассогласованность терминов уже не есть рассогласованность: в тупик ведет отсечение успешно работающих понятий или иллюзия единого научного языка.

В вышеназванных общих словарях (1966, 1974 и 1987 гг.) такого метатекста, к сожалению, или нет, или очень мало. Краткие предисловия носят преимущественно технический характер (объясняется, как пользоваться книгой, и пр.). Наиболее проблемное предисловие — у А. Квятковского: автор обозначает предмет и границы «поэтики» в составе теории литературы (поскольку его словарь все же не универсальный, а «поэтический»), размышляет над преимуществами и недостатками словарной формы. Последние «вытекают из алфавитной структуры «Словаря»: в нем разъединены однородные или близкие явления» (с. 4). Однако Квятковский не пытается как-то компенсировать издержки алфавитного порядка статей.

Его словарь, в целом высоко оцененный рецензентом И. Смирновым за «историзм мышления» автора (ведь в сфере «поэтики» опасность нормативных дефиниций особенно велика в силу традиции), все же обнаруживает существенный изъян: авторская концепция «заслоняет... иные взгляды на проблемы поэтики и стиховедения»¹. Это замечание относится в первую очередь к стиховедческим статьям, где подробно излагается «тактометрическая ритмология», не получившая сколько-нибудь широкого признания в стиховедении (возможно, лучше было бы защищать эту теорию в сочинении иного жанра).

«Словарь литературоведческих терминов» (ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев) 1974 г. имел немало достоинств: это действительно *системное* обобщение того, что сделано... но *только* в советском литературоведении, причем в его *магистральных* направлениях. Разнообразие подходов к литературе все же показано, но в основном в *истории* науки (рассмотрены биографический метод, мифологическая, культурно-историческая, сравнительно-историческая, психологическая, формальная школы и др.), а также в связи с обзором традиционных *восточных поэтик* (индийской, китайской, корейской и японской). В конце книги даны перечни терминов к статьям об этих четырех национальных поэтиках. Стремление «преодолеть имеющуюся в ряде работ односторонность — делать теоретические выводы на основе опыта только одной национальной литературы» — подчеркнуто в предисловии (с. 3).

Конечно, при пестром составе авторов (их около ста) избежать противоречий, нестыковок, как и откровенно слабых статей, составителям не удалось. Все же рецензенты отмечали их как частности, как «промахи полезного издания» (название статьи В. Воробьева¹). Особо указывалось на неясность границ между «методом», «течением», «направлением» (в те годы это была актуальная проблема). В рецензии Б.И. Покусаева (с соавторами)² статьи словаря группировались по проблемам — так выявлялись структурные связи и одновременно лакуны; этот аналитичный разбор можно считать тем метатекстом, которого явно не хватает в самом словаре.

Последний по времени словарь — ЛЭС (под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, 1987). В огромном корпусе его статей (около 1700) приблизительно половина трактуют теоретико-литературные понятия. ЛЭС наиболее полно отразил *плюрализм* в литературоведении: не только в прошлом науки, но и в ее *настоящем*. Здесь есть, в частности, статьи: «Семиотика», «Синхрония/диахрония», «Структурализм», «Структурная поэтика», «Фрейдизм и литература», «Психоанализ в литературоведении». В крат-

ком предисловии оговорено, «преимущественное внимание к современному значению и употреблению терминов и понятий при сравнительно меньшем внимании к их истории; в ЛЭС включен и ряд терминов, вошедших в научный оборот в сравнительно недавнее время» (с. 3—4). Стремление запечатлеть век нынешний прочитывается и в справочном отделе книги, где даны сведения об упоминаемых писателях: среди фамилий на *А* и *Б* — Ф. Абрамов, А. Адамович, Б. Ахмадулина, В. Белов, А. Битов, Ю. Бондарев, К. Булычев.

Инициатива наказуема: словарь, включающий разные терминосистемы, критиковали (как в 1925 г.—энциклопедию) прежде всего за дефицит системности, за эклектизм. Но лучше ли ЛЭСа неэклектичный словарь 1974 г.? По мнению И. Стаф, «иллюзия «единого литературоведения», превращающая терминологический «плюрализм», по сути, в эклектику,— все эти тенденции суть отражение сегодняшней ситуации в нашем литературоведении»¹. В качестве примеров терминов из «разных систем» приводятся, с одной стороны, понятия, используемые в московско-тартуской семиотической школе: *синхрония/диахрония*, *функции языка* и пр., с другой — понятие *народность*, которое некоторые теоретики-конъюнктурщики превращают в «дубину», гвоздящую и развлекательное чтиво, и формалистические изыски.

Спору нет, на народности спекулировали и спекулируют более, чем на каком-нибудь другом понятии. Но разве злоупотребление, жонглирование термином отменяют познавательную ценность понятия, стоящую за ним научную традицию? И разве народность в литературе, ее проявления в мире и языке произведения не есть предмет семиотического изучения? Так ли уж изолированы, взаимонепроницаемы различные терминосистемы и соответствующие подходы к литературе, если все они направлены на постижение *художественной целостности*?

Этот вопрос стоит еще более остро спустя десятилетие после появления ЛЭСа.